

# fotografía y tiempo.

la temporalidad contenida  
en la fotografía conceptual  
a partir de los '90.

francisco miguel garcía.



UNIVERSIDAD  
POLITECNICA  
DE VALENCIA



FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES

**MPA**  
MÁSTER OFICIAL  
EN PRODUCCIÓN  
ARTÍSTICA

*Fotografía y tiempo. La temporalidad contenida en la fotografía conceptual a partir de los '90.*

Francisco Miguel García.

Dirigido por: Dolores Furió Vita.

Tipología de trabajo: 2) Desarrollo de un trabajo original de investigación en torno a un autor/a, grupo, movimiento, concepto o teoría artística.

Valencia, Junio de 2011.



Introducción.....	5
- Aproximación al tema de estudio.....	7
- Objetivos de la investigación.....	8
- Metodología.....	9
Capítulo 1. Concepciones generales de la fotografía y el tiempo.....	10
1.1. Objetividad o subjetividad en la fotografía.....	13
1.2. Consideraciones temporales.....	18
1.3. Documento y ficción.....	22
Capítulo 2. El tiempo dentro de la fotografía.....	25
2.1. Temporalidad contenida. Exposiciones dilatadas.....	28
2.2. Tiempo suspendido. Momentos efímeros.....	41
2.3. Antes y después. Intervalos ausentes.....	52
Capítulo 3. Temporalidad en la ficción fotográfica.....	62
3.1. Espacio y tiempo. Realidades construidas.....	65
3.2. Fotografía o fotograma. Suspense interrumpido.....	76
Conclusiones.....	86
Bibliografía.....	89

Introducción.

“Si bien es cierto que para penetrar en el círculo mágico del arte tenemos, en cierto sentido, que volvernos de espaldas a la realidad, no es menos cierto, sin embargo, que todo arte auténtico nos retorna de nuevo a la realidad más o menos directamente. La grandeza del arte consiste en una interpretación de la vida que nos permite dominar mejor el caos de las cosas y nos ayuda a extraer de la existencia un sentido también mejor, es decir, más imperativo y más cierto.”

Arnold Hauser.

La temporalidad en la fotografía es un aspecto que viene adherido a su misma concepción. La fotografía inicial comprende todo un intervalo de tiempo para la realización de la imagen; la instantánea recogerá momentos irrepetibles, perdidos en la fugacidad del continuo fluir de las imágenes. Y cuando más tarde el documento se pervierta a favor de una imagen construida por el artista, el tiempo seguirá adhiriéndose al mismo proceso de creación, siendo parte fundamental de la ficción fotográfica.

La motivación del trabajo surge como consecuencia de una meticulosa observación de la obra artística fotográfica e incluso videográfica contemporánea, donde a veces se confunden los límites y presentan así interferencias entre imagen fija e imagen en movimiento, dando lugar a un punto de partida: el tiempo en la imagen fija.

## Objetivos de la investigación.

Puesto que la temporalidad es una característica inherente a toda fotografía, se parte de la idea de encontrar un tiempo ya no relacionado con su cualidad histórica, sino con su capacidad para evocar el tiempo de la concepción o de la representación.

Esto nos lleva a plantearnos las siguientes hipótesis: ¿Existe realmente un tiempo *dentro* de la fotografía? ¿Es posible hablar de tiempo fuera de la concepción tradicional de historia y memoria?

Por lo tanto, en el presente trabajo buscaremos dar respuesta a las preguntas formuladas así como plantearnos los siguientes objetivos:

- Ubicar el contexto inicial de la fotografía y sus primeras concepciones temporales tradicionales.
- Establecer puntos en común y diferencias entre el tiempo provocado por el modo de concepción de la fotografía (*cómo*) y por su realidad representada (*qué*).
- Estudiar las obras más representativas de cada apartado del trabajo para encontrar sus propios nexos con la temporalidad.
- Demostrar la existencia de una línea temporal interna contenida en la fotografía, al margen de su poder evocador de la memoria y la muerte.



La metodología empleada está orientada a la realización de un trabajo monográfico centrado en un concepto muy concreto, la temporalidad inscrita en la fotografía. Por lo tanto, ubicamos el trabajo en la tipología 2: Desarrollo de un trabajo original de investigación en torno a un autor/a, grupo, movimiento, concepto o teoría artística.

Para ello basaremos la investigación fundamentalmente en la bibliografía seleccionada, una disposición de fuentes acerca de la fotografía y el arte en general. Las monografías sobre fotografía son un punto primordial en la concepción del trabajo. Cada libro nos remite a nuevas referencias a tener en cuenta.

También se dará uso a revistas especializadas y publicaciones sobre arte, tanto para ciertos artículos relacionados como para la búsqueda de artistas y obras para analizar, ya que la utilización de los referentes apropiados dará coherencia a nuestro trabajo, además de permitir que se obtengan los resultados previstos.

## Capítulo 1.

### Concepciones generales de la fotografía y el tiempo.

## 1. Concepciones generales de la fotografía y el tiempo.

“Las fotografías son reliquias del pasado, huellas de lo que ha sucedido. Si los vivos asumieran el pasado, si éste se convirtiera en una parte integrante del proceso mediante el cual las personas van creando su propia historia, todas las fotografías volverían a adquirir entonces un contexto vivo, continuarían existiendo en el tiempo, en lugar de ser momentos separados.”<sup>1</sup>

Toda fotografía nos habla de un tiempo pasado y de un hecho ocurrido necesariamente delante de la cámara. Si bien ésta se trata de una afirmación hoy en día aceptada, no siempre ha sido así. Las consideraciones tradicionales de la fotografía fueron evolucionando desde que su capacidad mimética provocaba el asombro y el temor ante la duplicidad del ser humano.

Hoy es inconcebible la ausencia de fotografía; entonces era poco concebible su presencia. La cuestión de la temporalidad inmanente a ella es un aspecto que sólo se puede estudiar a partir de la superación del estupor que supuso su aparición. Una vez la fotografía fue comprendida y aceptada en la sociedad, se fueron produciendo grandes cambios en su concepción temporal. La fotografía como documento dejaría paso a una fotografía controlada y manipulada que, de nuevo, sólo podremos ver una vez asentadas las bases de la fotografía tradicional.

Para ello, estableceremos una breve introducción articulada en tres grandes bloques de análisis, que tratarán los aspectos fundamentales para poder comprender la ubicación del tiempo en la presente investigación:

- El carácter de objetividad mecánica frente a la visión subjetiva del fotógrafo. Tradicionalmente considerada una reproducción mecánica de la realidad, la fotografía

---

<sup>1</sup> BERGER, John. *Mirar*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001.p.62.

esconde tras de sí el uso y la mirada del fotógrafo, elementos indispensables para su trascendencia.

- La problemática de la instantánea frente a la prolongación temporal de la imagen, y el carácter diferido de la fotografía. La muerte se adhiere a la fotografía, y su contemplación como instante detenido se dilata en el tiempo, enfrentándose a la noción de instantaneidad.
- La transición de la fotografía como documento hacia una inserción de la ficción y el engaño en la realidad. Ya no vamos a mostrar situaciones acontecidas sin más delante del objetivo; ahora se planea la situación, se construye.

A través de estas tres problemáticas encauzaremos el discurso para poder analizar posteriormente el tiempo dentro de la fotografía por un lado y la temporalidad en la ficción fotográfica por otro.

## 1.1. Objetividad o subjetividad de la fotografía.

## 1.1. Objetividad o subjetividad de la fotografía.

Para tratar tal consideración acerca de la fotografía podríamos acercarnos a la visión que Philippe Dubois recoge en su libro *El acto fotográfico*, donde presenta una evolución hacia la interpretación de la fotografía estructurada en tres bloques: la fotografía como espejo de lo real, la fotografía como transformación de lo real, y la fotografía como huella de una realidad.

### 1. *La fotografía como espejo de lo real (discurso de la mimesis).*

En este primer apartado entrarán en juego las comparaciones iniciales entre fotografía y pintura, que plantean una clara repartición: “para la fotografía, la función documental, la referencia, lo concreto, el contenido; para la pintura, la investigación formal, el arte, lo imaginario. (...) La fotografía sería el resultado objetivo de la neutralidad de un aparato, mientras que la pintura sería el producto subjetivo de la sensibilidad de un artista y de su habilidad.”<sup>2</sup> Tras la aparición de la fotografía, se separa por completo la *técnica* de la *idea*, conceptos que se sitúan en un complicado equilibrio en la creación artística actual, adjudicando una completa objetividad y falta de talento a la utilización de la cámara.

La pintura, sintiéndose amenazada, juega un papel esencial en tal separación, despreciando el trabajo que realiza el fotógrafo por falta de creatividad debido a la herramienta fotográfica. Se decía que lo único que hacía el fotógrafo era copiar del natural sin necesidad de intervenir manualmente en el proceso: “la fotografía, ya se esté a favor o en contra, es considerada masivamente como *una imitación, y la más perfecta, de la realidad*. Y esa capacidad mimética, según los discursos de la época, la obtiene de su misma naturaleza técnica, de su procedimiento mecánico, que permite hacer aparecer una imagen de forma “automática”, “objetiva”, casi “natural” (según las leyes únicas de la óptica y la química) sin que intervenga

---

<sup>2</sup> DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. 5ª edición. Barcelona, Paidós, 1986. p.27.

directamente *la mano* del artista. En este sentido, esta imagen se opone siempre a la obra de arte, producto del trabajo, del genio, y del talento manual del artista.”<sup>3</sup>

La fotografía es considerada por tanto como una captura idéntica de la realidad, que no aporta nada nuevo, y que se presenta de una forma totalmente aséptica, sin contenido ni emociones: totalmente objetiva.

## 2. La fotografía como transformación de lo real (el discurso del código y la deconstrucción).

“Sí, la realidad se adhiere a la foto. Creer que la foto es la copia conforme de la realidad revela no obstante ingenuidad y esa vieja concepción mágica de la imagen como modo de existencia de la realidad. Revela nuestra vieja creencia hechizada en la consustancialidad de la imagen y su modelo.”<sup>4</sup>

En este punto, Dubois defenderá que la fotografía esconde algo más que la simple mimesis de la realidad, pero que deben conocerse los aspectos culturales de la imagen para poder acceder a la información escondida: “Después de los análisis semióticos, las consideraciones técnicas ligadas a la percepción y las deconstrucciones ideológicas, tenemos las declaraciones determinadas por los usos antropológicos de la foto y que muestran que la significación de los mensajes fotográficos está de hecho culturalmente determinada, que no se impone como una evidencia para todo receptor, que su recepción necesita un aprendizaje de los códigos de lectura.”<sup>5</sup>

La realidad se impregna en la fotografía de una forma objetiva, pero no hay que ser ingenuo: hay algo más aparte de una imagen perfecta de la realidad detrás de la imagen, como dirá Michel Melot. Ahora entra en juego la subjetividad del espectador para encontrar sentido a las pistas que proporciona la imagen. De igual manera, podemos obtener de ello que tras la cámara también se esconden unos valores sociales y culturales que condicionan inconscientemente cada fotografía. Como dirá Melot de nuevo, “hay que admitir que detrás de cada objetivo, incluyendo mis gafas, hay una espera y hay una elección.”<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> *Ibid.* p.22.

<sup>4</sup> MELOT, Michel. Breve historia de la imagen. Madrid, Siruela, 2010. p.71.

<sup>5</sup> DUBOIS, Philippe. *Op. cit.* p.39.

<sup>6</sup> MELOT, Michel. *Op. cit.* p.72.

### 3. La fotografía como huella de una realidad (el discurso del índice y la referencia).

“El principio de la huella, por esencial que sea, sólo marca un *momento* en el conjunto del proceso fotográfico. En efecto, antes y después de ese momento del registro ‘natural’ del mundo sobre la superficie sensible hay, de una y otra parte, gestos absolutamente ‘culturales’, codificados, que dependen por completo de opciones y decisiones humanas (...). Es por tanto sólo *entre* dos series de códigos, únicamente durante el instante de la exposición propiamente dicha, que la foto puede ser considerada como un puro acto-huella (un ‘mensaje sin código’). Es ahí, *pero ahí solamente*, que el hombre no interviene y no puede intervenir so pena de cambiar el carácter fundamental de la fotografía. Hay ahí una falla, un instante de olvido de los códigos, un índice casi puro.”<sup>7</sup>

En este punto podemos afirmar que, aunque la fotografía ya no se pueda considerar como una copia fiel y exacta de la realidad (puesto que el contexto en que se captura y se recibe condiciona su visión), certifica que efectivamente dicha realidad ocurrió delante de la cámara. La fotografía deviene huella de una realidad acontecida, prueba irrefutable de que la imagen existió.

Y al contrario, Dubois dirá que “la foto-índice afirma ante nuestros ojos la existencia de aquello que representa (el ‘esto ha sido’ de Barthes), pero no nos dice nada sobre el sentido de esta representación; no nos dice ‘esto quiere decir tal cosa’. El referente es presentado por la foto como una realidad empírica, pero ‘blanca’: su significación permanece enigmática para nosotros, a menos que formemos parte activa de la situación de enunciación de donde proviene la imagen.”<sup>8</sup>

Sería lo mismo pero dándole la vuelta: sigue siendo prueba irrefutable de existencia, pero si no conocemos su contexto y los valores culturales en que se enmarca dicha fotografía, no podremos averiguar nada sobre ella.

---

<sup>7</sup> DUBOIS, Philippe. *Op. cit.* p.49.

<sup>8</sup> *Ibid.* p.51.



Por lo tanto, como conclusión, tenemos una sucesión lógica de pensamiento en la concepción de la fotografía: partimos de una primera admiración por la cualidad mimética de la realidad; más tarde podemos comprobar que, sin una ubicación contextual correcta, la lectura de la fotografía no podría ser completa; y para terminar, como suma de ambas, de lo único que se puede estar seguro de la fotografía es de que haya existido el instante capturado, ya que la intención con que se lleva a cabo pasará desapercibida en un contexto ajeno.

La fotografía siempre se va a situar entre el momento capturado en la realidad y la recepción por parte del espectador, separándolos espacial y temporalmente. Por lo tanto, la experiencia fotográfica se dará siempre *en diferido*.

## 1.2. Consideraciones temporales.

## 1.2. Consideraciones temporales.

“La fotografía posibilita una relación singular y paradójica en la percepción y la experiencia del tiempo. En primer lugar, porque la imagen fotográfica está ontológicamente comprometida con un instante de tiempo, se encuentra atada a una fecha concreta: el momento (y el espacio) en el que se concibió, en contigüidad física con su referente. Como vestigio, como signo generado a partir de algo necesariamente real, el origen de cada fotografía comprende siempre el ‘aquí y ahora’ de su gestación, pues no podemos olvidar que, de forma más espontánea o más calculada, el acto fotográfico es siempre un acontecimiento, algo que sencillamente aconteció.”<sup>9</sup>

Las palabras de Sergio Mah, comisario general de PHotoEspaña, nos ubican claramente en la relación de la fotografía con el tiempo. El anclaje a su contexto, a su momento, será algo irremediable en toda fotografía, aunque como ya hemos visto con Dubois no siempre se puede apreciar.

La huella que permanece físicamente en la película (o digitalmente en el sensor actual), es una huella de luz, de un referente real que ha existido frente a la cámara. Dicho referente pasará a formar parte de la imagen, desapareciendo en la realidad: no desaparece físicamente la persona o el objeto fotografiado; desaparece el hecho, el momento. Nunca más podrá volver a repetirse. Como decíamos anteriormente, la fotografía será el puente entre el acontecimiento y la recepción, provocando un carácter diferido de la imagen.

La fotografía remite a un tiempo ya pasado, aunque sea inmediatamente, y lo trata como si fuera un presente. Vemos, en presente, un acontecimiento ocurrido antes de la imagen. Su irreconciliable dualidad temporal será un permanente en toda fotografía, haciendo del diferido su manera de proceder. En palabras de Mah, “en la fotografía, la producción de tiempo emana de la discrepancia entre la imagen y lo representado. Esto significa que el tiempo que experimenta el espectador está lejos de ser el mismo que el de lo representado, lo cual crea un

---

<sup>9</sup> MAH, Sergio. El tiempo expandido. Publicado en VV.AA. *Catálogo PHE10. El tiempo expandido*. Madrid, La Fábrica, 2010. p.13

vínculo imposible e ilógico entre el 'aquí y ahora' de la imagen y el 'allí y en otro tiempo' de lo representado."<sup>10</sup>

Douglas Crimp hablará de un deseo de ver el original, que aparece inalcanzable, contenido en la fotografía. La representación no es el original, aunque se le parezca por las cualidades físicas del medio, y genera una tensión respecto a la dualidad de esa imagen. En cuanto al deseo de representación, dirá que "sólo existe en la medida en que jamás es satisfecho, en la medida en que el original siempre es diferido. La representación sólo puede tener lugar en ausencia del original. Y la representación tiene lugar porque siempre está ya ahí en el mundo como representación."<sup>11</sup>

Además de la separación entre instante capturado e instante representado, hay varios debates acerca del carácter de instantaneidad de la fotografía. Thierry de Duve planteará que existen dos tipos de experiencias temporales ante la fotografía, que conforman nuestra relación hacia ella: la instantánea y la exposición temporal.

La instantánea se asocia con el acontecimiento, con un momento puntual que tiene lugar en el tiempo que, "pretendiendo significar el movimiento natural, sólo produce un análogo petrificado del mismo."<sup>12</sup> Tenemos así una imagen que captura un momento único, que ya no volverá jamás. Esta temporalidad se asocia a la concepción más primitiva de la imagen.

La exposición temporal, por su parte, ancla puntos de referencia con el pasado, "actuando como un recuerdo de tiempos que se han extinguido (...). Mientras que la instantánea se refiere al flujo del tiempo sin su transmisión, la exposición temporal petrifica el momento de la referencia y denota su partida."<sup>13</sup> Aquí tenemos una revisión dentro de la propia fotografía, para leer la información que aporta el modelo, el contexto, el lugar, etc., que aparecen en la foto. Sería vinculable a la concepción que Dubois definía como La fotografía como transformación de lo real, en cuanto a que precisa de unos códigos y una cultura visual contextual para comprender la totalidad de la imagen.

Esta manera de percibir la fotografía, según la división instantánea / exposición temporal, la ejemplifica introduciendo dos conceptos: la fotografía instantánea se relaciona con la foto de prensa, que relata una serie de acontecimientos; la exposición temporal, en cambio, podría ejemplificarse con el retrato, puesto que toda imagen capturada como retrato participa de la muerte del instante retratado, así como del momento perteneciente al modelo que ya queda atrás en la fotografía.

---

<sup>10</sup> *Ibíd.* p.16.

<sup>11</sup> CRIMP, Douglas. La actividad fotográfica de la posmodernidad. Publicado en RIBALTA, Jorge (ed.). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.

<sup>12</sup> DE DUVE, Thierry. Time, Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox. Publicado en *October*, nº 5. 1978. p.114.

<sup>13</sup> *Ibíd.* p.116.

Para concluir, Thierry de Duve afirma: “estos ejemplos sugieren que el tiempo de exposición es típico de una manera de ver la fotografía como-imagen, mientras que la fotografía instantánea es típico de un modo de percibirla como-evento.”<sup>14</sup>

En cuanto a la noción de temporalidad como temática dentro de la propia fotografía, Ulrich Baer hará una separación que podremos relacionar con la anterior: “algunas fotografías hacen del tiempo su tema explícito realzando la impresión de tiempo ralentizado o tiempo detenido (..). Otras imágenes hacen del tiempo su tema capturando momentos decisivos.”<sup>15</sup>

El teórico alemán propone separar, por un lado, la fotografía que congela el instante, detiene el tiempo y petrifica el movimiento, como las fotografías de Eadweard Muybridge sobre el caballo galopando detenido en el aire, y por otro, aquellas imágenes que ubican sus raíces en un acontecimiento que afecta a la sociedad, que supone un duro golpe a la visión del espectador por el contexto que lleva detrás, como podríamos ver en la fotografía de Capa del soldado muerto en la guerra civil.

Es interesante comparar ambas propuestas porque tienen elementos en común y elementos contradictorios. La división de De Duve separa instantánea (ej. foto de prensa, foto como-evento) y exposición temporal (ej. retrato, foto como-imagen). La fotografía como “momento decisivo” de Baer se ubicaría cercana a la instantánea de la anterior división, a la foto como-evento, mientras que su fotografía como “tiempo detenido”, pese a ser a nivel de concepción formal una instantánea, requiere la preparación y disposición previa que la acercaría más a la foto como-imagen.

La división de De Duve deriva en documento (fotografía como-evento, prueba de una realidad histórica) y ficción (fotografía como-imagen, preparación del acontecimiento). Dejando la concepción del tiempo de momento, veremos a continuación la relación de ambas consideraciones.

---

<sup>14</sup> *Ibíd.* p.113.

<sup>15</sup> BAER, Ulrich. La suspensión del tiempo del obturador: hacia una teoría demócriteana de la fotografía. Publicado en VV.AA. *Catálogo PHE10. El tiempo expandido*. Madrid, La Fábrica, 2010. p.46.

### 1.3. Documento y ficción.

### 1.3. Documento y ficción.

“Ni siquiera la fidelidad a la impresión óptica es siempre en el arte plástico el principio supremo de la representación; la imagen conceptual desplaza a menudo la imagen visual.”<sup>16</sup>

La veracidad de la fotografía va a quedar en entredicho cuando los artistas comiencen a utilizarla bajo sus propósitos. Como decíamos anteriormente, la separación de Thierry De Duve entre fotografía *como-evento* y fotografía *como-imagen* se puede interpretar en el sentido de la fotografía como documento de la realidad y la construcción de dicha realidad, respectivamente.

Para dejar atrás la objetividad absoluta en fotografía a favor de una realidad construida, se llevará a cabo una planificación y construcción de la escena a fotografiar, lo que A. D. Coleman define como el *método dirigido*: “el fotógrafo *crea* consciente e intencionalmente los acontecimientos con el objetivo expreso de hacer imágenes a partir de ellos (...) haciendo que ocurra algo que de otro modo no habría ocurrido.”<sup>17</sup> La situación *se provoca* en el estudio del artista, llevándose a cabo de forma intencionada. El interés se va a desplazar desde la calle hacia el estudio, donde se llevará a cabo el registro fotográfico de aquello que sin supervisión por parte del fotógrafo no ocurriría de forma normal, como dice Coleman.

Ya no hace falta estar en el momento y lugar oportunos, para conseguir la fotografía magistral. Ahora, la cámara se ancla al trípode y se recrea el momento decisivo delante de ella, las veces que haga falta. La acción argumental, perfectamente estudiada, se llevará a cabo con la precisión de un film, teatralizando el acontecimiento a desarrollar. Con lo cual, seguimos teniendo una fotografía, que es en sí prueba fehaciente de una existencia, pero que nos muestra imágenes poco creíbles o desconcertantes. Como dirá Douglas Crimp, “la estrategia de este método es utilizar la aparente veracidad de la fotografía en su propia contra, creando así las ficciones a través de la apariencia de una realidad sin costuras en la que se ha tejido

---

<sup>16</sup> HAUSER, Arnold. *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*. 5ª edición. Barcelona, Guadarrama, 1982. p.396.

<sup>17</sup> COLEMAN, A.D. El método dirigido. Notas para una definición. Publicado en RIBALTA, Jorge (ed.). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004. pp.134-135.

una dimensión narrativa.”<sup>18</sup> El resultado confunde al espectador, que empezará a ubicar las fotografías dentro del discurso del film, como ficciones extraídas de una película.

Lo que el espectador observa como real, obviamente manipulado, va a empezar a dinamitar la noción de objetividad tradicional de la fotografía, puesto que la existencia de lo fotografiado es lo único que podemos considerar como real, pero no que no haya sido  *fingido*.

Laura Bravo tiene una interesante y acertada reflexión al respecto en la que plantea tal subversión, y con la que concluiremos esta breve introducción a la temporalidad y la ficción: “lo que comenzara con la documentación de una realidad inexistente, reflejo de las propias fantasías de su creador, por parte de unos artistas que, sin una paciencia bressoniana para esperar un ‘instante decisivo’ que no llegaría nunca, lo construirían ellos mismos, obtuvo como resultado una paulatina pérdida de confianza en la, hasta entonces, incuestionable sinceridad de la fotografía.”<sup>19</sup>

Si el instante decisivo no se produce, quizá sea más interesante buscar una manera de recrear un instante de significado propio. La fotografía como documento social e histórico se verá comprometida por la ficcionalización del momento a fotografiar.

---

<sup>18</sup> CRIMP, Douglas. La actividad fotográfica de la posmodernidad. Publicado en RIBALTA, Jorge (ed.). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004. pp.160.

<sup>19</sup> BRAVO, Laura. De la ficción como realidad a la realidad como ficción: un recorrido fotográfico desde los ochenta hasta hoy. Publicado en RIBALTA, Jorge (ed.). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004. p.218.



## Capítulo 2.

### El tiempo dentro de la fotografía.

## 2. El tiempo dentro de la fotografía.

“Toda foto nos muestra por principio el pasado, ya sea próximo o lejano. Y esta separación temporal, que hace de la fotografía una representación siempre *retrasada*, diferida, donde no es posible ninguna simultaneidad entre el objeto y su imagen (...), esta separación temporal corresponde al proceso técnico del *revelado*, que está necesariamente inscrito en la duración, con sus fases sucesivas obligatorias que van de la imagen latente a la imagen revelada y luego a la imagen fijada.”<sup>20</sup>

La fotografía se ancla, irremediamente, al *aquí y ahora* del momento fotografiado. Aunque se desconozca la procedencia o la época, tendrá siempre una carga contextual adherida. La memoria permanece en la foto aunque no la veamos o no la sepamos interpretar. Necesariamente contiene un tiempo y un lugar.

Como decía Dubois, siempre va a ser una imagen diferida. Nunca puede mostrar una representación directa, lo que establece una diferencia temporal permanente en toda fotografía respecto al hecho fotografiado. No sólo el revelado contribuye a ello, la misma naturaleza de la fotografía muestra en presente un instante que ya pasó, un pasado irrecuperable. De esta forma, podríamos reducir al mínimo el tiempo del revelado (ya sea el proceso analógico tradicional o la conversión de luz en imagen digital actual), que la experiencia de la fotografía va a continuar efectuándose en un tiempo diferente del original.

No obstante, la fotografía presenta también una temporalidad particular en su interior, independiente de su contexto y del aquí-y-ahora de su realización. Este tiempo estaría más relacionado con una manera de mirar dentro de la fotografía. Se trata del tiempo que la

---

<sup>20</sup> DUBOIS, Philippe, *Op. cit.* p.86.

fotografía abarca en su realización, en el *cómo* se ha generado, y que podríamos separar en tres grupos:

- un tiempo *contenido*, donde podríamos observar la capacidad de la fotografía para condensar todo un intervalo de tiempo, ya sea por la duración prolongada de la exposición que la ha generado o por una superposición de momentos instantáneos de la misma;
- un tiempo *suspendido*, donde el instante se detiene para siempre, retando a la imaginación del espectador a continuar con la acción congelada en la imagen y a recrear la inercia que desemboca en la fotografía;
- y un tiempo *comprendido entre intervalos*, cuya temporalidad vendrá determinada por un antes y un después, por (al menos) dos momentos entre los que la ausencia de imagen se verá paliada con la imaginación al reconstruir la trayectoria visual de las fotografías.

## 2.1. Temporalidad contenida. Exposiciones dilatadas.





Fig.1. Andreas Gursky, *Dortmund*, 2009.



## 2.1. Temporalidad contenida. Exposiciones dilatadas.



Fig.2. Nicéphore Niépce, *Point de vue de la fenêtre du Gras*, 1826.

“En una foto, nada puede ser precisado como anterior y/o posterior. Todo se instala en una especie de tiempo cero.”<sup>21</sup>

La primera fotografía conocida, *Point de vue de la fenêtre du Gras* (fig.2), realizada en 1826 por el ingeniero Nicéphore Niépce, contenía la acción del sol sobre los dos lados de la fachada fotografiada, debido a la duración de más de ocho horas de la exposición. Durante todo este intervalo de tiempo, la fotografía fue recogiendo las variaciones solares a cada segundo, condensando así toda una jornada de intervención.

Se podría decir que una exposición larga condicionaría las fotografías para ser contenedoras, al margen del tradicional *aquí y ahora*, de una suerte de vida correspondiente al período expuesto a la luz. Se trata de una compresión del tiempo en una instantánea, múltiples realidades cambiantes a cada segundo que se sumergen en la estaticidad y unidad de una sola imagen.

---

<sup>21</sup> ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. 6ª edición. Madrid, Cátedra, 1989. p.135.

Así como afirma Santos Zunzunegui, ese 'tiempo cero' constituye una realidad uniforme para todos los elementos contenidos en la fotografía: no vamos a poder encontrar la trayectoria del sol en la misma, qué ocurrió antes y qué después, puesto que la imagen está quieta; se encuentra detenida en el tiempo pero a su vez ubicada en un largo período temporal.



Fig.3. Jacques Daguerre, *Boulevard du Temple*, 1839.

El tiempo mencionado correspondería a un *tiempo interior*, encerrado dentro de la fotografía, que discurre paralelo al contexto temporal y espacial de la misma. No se trataría de negar su historia, su importancia en el desarrollo de la fotografía; la experiencia de la fotografía que nos incumbe se centra en la duración recogida en su realización.

La primera fotografía donde se capturaba la imagen de una persona, *Boulevard du Temple*, llevada a cabo por Jacques Daguerre en 1839, refleja el movimiento de un hombre al que le están lustrando las botas en el momento de la toma (fig.3). La foto recoge así parte de su expresión corporal y su agitación, a lo largo de la duración de dicha captura. Además de condensar el tiempo de la acción, le aporta un cierto carácter siniestro, pues la figura desaparece parcialmente. Como escribe Ulrich Baer acerca de dicha fotografía:

“En el momento en que Daguerre capturó lo que veía desde su ventana, el hombre movió un poco la mitad superior de su cuerpo y, por lo tanto, aparece desenfocada, borrosa, medio ida. Desde ese instante la fotografía fue comprendida como un anuncio de nuestra inevitable desaparición de la vida.”<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> BAER, Ulrich. *Op. cit.* p.43.

Tal desaparición no se corresponde sino al movimiento mismo prolongado en el tiempo que ha sido sintetizado en una instantánea. Este hecho será el tema que hará suyo Harold Edgerton casi un siglo después, capturando el movimiento y congelándolo en el tiempo.

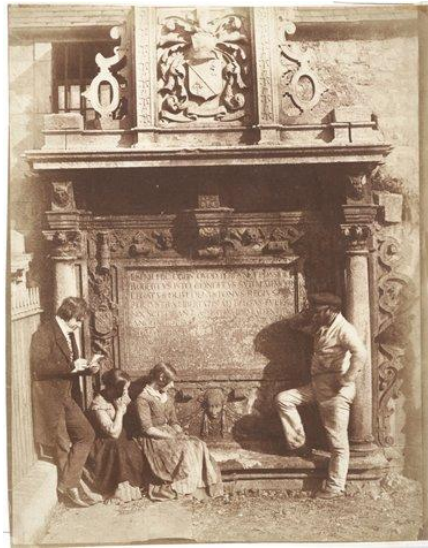


Fig.4. David Octavius Hill, *The artist and the gravedigger*, 1845.

Del mismo modo, obtenemos la captura del tiempo (aunque ya no el movimiento) en las fotografías del cementerio de David Octavius Hill, alrededor de 1845, durante sus largas exposiciones. Para que se fijaran las imágenes, hacía falta posar durante largo rato, siendo el tiempo 'apresado' así dentro de la fotografía:

“El procedimiento mismo inducía a los modelos a vivir, no fuera, sino dentro del instante. Durante la larga duración de estas tomas *crecían*, por así decirlo, dentro de la imagen, contrastando de este modo decisivamente con los aspectos de una instantánea.”<sup>23</sup>

Como afirma Walter Benjamin, contrasta de forma rotunda con la noción de instantánea, ya que no congela el movimiento, sino que abarca el momento por completo.

En este tipo de fotografías podríamos hablar de un registro, tanto visual como temporal, de toda la escena. Aunque el tiempo está realmente detenido en la imagen, la fotografía no muestra sólo un instante, sólo el fragmento de tiempo correspondiente a un corte. Engloba toda una *secuencia* temporal.

<sup>23</sup> BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*. 4ª edición. Valencia, Pre-Textos, 2004. p.31.



A partir de 1930, algunas de las imágenes tan conocidas de Harold Edgerton, fotógrafo e ingeniero estadounidense, repetían el sistema de captación del tiempo y el movimiento citado anteriormente, aunque con un proceso técnicamente distinto.

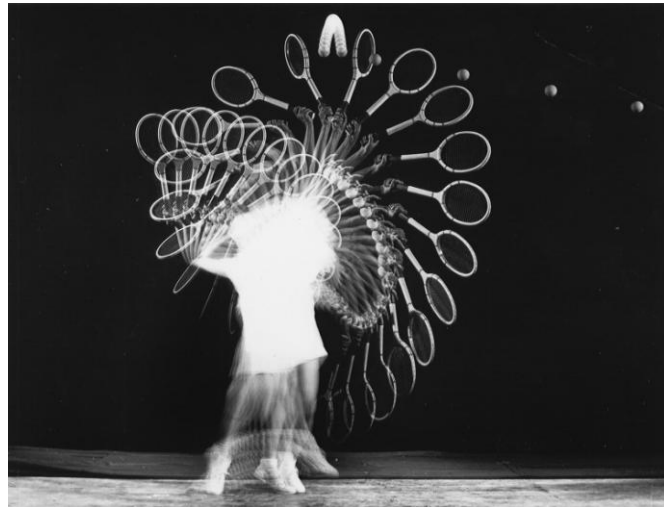


Fig.5. Harold Edgerton, *Gussie Moran*, 1949.

Gracias a la utilización de un tubo de flash que destellaba con frecuencias altísimas (efecto llamado estroboscópico), conseguía captar dos tipos de imágenes: las más conocidas, congelaban un instante en la fotografía y lo suspendían en el tiempo, como las salpicaduras de gotas de leche; en el otro tipo de fotografías, sin embargo, se disparaba a velocidades más lentas (usando asimismo el tubo de flash) para captar el rastro del movimiento de los modelos, como es el caso de *Gussie Moran*, de 1949 (fig.5).

Este segundo tipo de imágenes están en relación directa con *Boulevard du Temple* de Daguerre, donde la fotografía comprime todo un intervalo de tiempo en movimiento, y no puede más que representar una figura deforme, extraña. En el caso de Edgerton, no obstante, la particularidad se encuentra en la utilización de la luz, que ilumina periódicamente al modelo para dejar impreso en la película "diferentes instantáneas" durante su movimiento, muchos momentos estáticos superpuestos en la misma toma. La cámara registra todos y cada uno de ellos, y compone una suerte de monstruo de Frankenstein fotográfico, en el que podemos observar todos los movimientos que han sido ejecutados y que a simple vista han pasado de largo.

Respecto a este uso de la cámara, John Berger afirma que "tanto la lente de la cámara como el ojo, debido a su sensibilidad a la luz, registran imágenes a una gran velocidad y de forma inmediata al acontecimiento que tienen delante. Lo que, sin embargo, hace la cámara, y el ojo

por sí mismo no puede hacer nunca, es *fijar* la apariencia del acontecimiento. Extrae la apariencia de éste del flujo de otras apariencias y lo conserva.”<sup>24</sup>



Fig.6. Hiroshi Sugimoto, *Tri City Drive-In*, 1993.

Tendríamos entonces, por seguir la analogía de Berger, un conjunto de “apariencias” conservadas o fijadas en la imagen, extraídas de un mismo movimiento, que se habría capturado en su totalidad en la fotografía. El tiempo recogido no es al azar, no se trata de un intervalo cualquiera. La implicación temporal de la imagen corresponde al desarrollo completo de la acción, que se registra de principio a fin durante la exposición. Se captura el fragmento temporal de vida del acontecimiento.

Lo mismo pasa en las fotografías de autocines de Hiroshi Sugimoto. En *Tri City Drive-In*, de 1993, Sugimoto realizó una exposición que duró el tiempo de una película proyectada en un cine al aire libre (fig.6). El resultado es una pantalla completamente blanca, saturada de luz, donde no hay nada a la vista, pero, de algún modo, *podemos ver la película inserta en la foto*. Eduardo Cadava, en su ensayo *La imagen: un monstruo de tiempo*, se pregunta acerca de estas cuestiones:

“Dado que en el interior de la imagen hay selladas varias historias y contextos –la imagen, como sugiere Benjamin, está llena de historia y tiempo-, ¿qué significaría aquí responder? (...) ¿Cómo podemos responder a lo que no es visible presencialmente, a lo que nunca puede ser visto directamente al mirarla? ¿Hasta qué punto lo que no se ve atraviesa la imagen como la experiencia de la interrupción de su superficie? ¿Cómo, por ejemplo, debemos leer el tiempo que está sellado en las fotografías que constituyen la serie *Cine al aire libre*, de Hiroshi Sugimoto? Como es bien conocido,

---

<sup>24</sup> BERGER, John. *Op. cit.* p.56.

Sugimoto hizo estas fotografías exponiendo un pedazo de película a la luz de un proyector cinematográfico durante la duración de una película entera, con el resultado de que los personajes y las escenas de la película aparecen desdibujados y dejan tras de sí sólo una pantalla brillante en blanco cuyo vacío está en realidad lleno de luz y tiempo.<sup>25</sup>

La fotografía de Sugimoto *contiene* la película. Se ha estado gestando durante todo el visionado del film. Las escenas le pertenecen, y el tiempo también. Con esta pieza, Sugimoto captura una película en su totalidad, llevándola así a la instantaneidad de una fotografía, comprimiendo su tiempo y desbaratándola del flujo de sus imágenes.



Fig.7. Michael Wesely, *Potsdamer Platz*, 1997-1999.

Algo parecido lleva a cabo Michael Wesely con el normal fluir de la ciudad de Berlín. Durante dos años de exposición, de 1997 a 1999, Wesely registró en su *Potsdamer Platz* (fig.7) las diferentes variaciones y construcciones de la vista desde su ventana, emergiendo como fantasmas las siluetas de edificios a medio construir (o que fueron demolidos), grúas, módulos prefabricados, depósitos de agua, etc.

Asimismo, también se pueden observar en algunas de las cinco imágenes obtenidas en la pieza los diferentes arcos descritos por el sol, que registran el paso del día y, al mismo tiempo, se corresponden con las estaciones del año por las distintas inclinaciones.

---

<sup>25</sup> CADAVA, Eduardo. La imagen: un monstruo de tiempo. Publicado en VV.AA. *Catálogo PHE10. El tiempo expandido*. Madrid, La Fábrica, 2010. p.29.

La temporalidad de cada uno de los elementos recogidos en el marco de la fotografía se superpone con las demás, teniendo así un contraste entre las siluetas (de edificios) que no varían en la foto y las más transparentes, fugaces, efímeras, que no dejan ver apenas su forma. Con estas imágenes, superpone el tiempo y agrupa todos los fragmentos de realidad de diferentes temporalidades en una “instantánea”.

Por otra parte, rompiendo con la noción de *instantánea*, podríamos observar otro tipo de tiempo inserto en la fotografía, generado a partir de pequeños instantes fragmentarios. En esta línea, la obra del artista norteamericano Edward Ruscha *Every building in the Sunset Strip*, de 1966, mostraría características temporales similares a las citadas anteriormente, pero con ciertos cambios significativos (fig.8).

Esta vez, gracias a la acumulación y superposición de instantáneas, el artista presenta una fotografía panorámica que abarca toda una calle (y la totalidad de sus edificios). Así, incluye un intervalo temporal en la obra, que comienza con la primera toma, donde podemos ver el frontal de un coche que en la siguiente ya no aparece. Además de un conjunto de instantáneas, lo que acumula Ruscha en la pieza es una verdadera colección de momentos diferentes, de tiempos solapados, que le proporcionan un recorrido visual y temporal tanto a la calle como a la fotografía.



Fig.8. Edward Ruscha, *Every building in the Sunset Strip*, detalle, 1966.

La obra comprometería las palabras de Benjamin acerca del contraste con la instantánea, ya que asistimos a diferentes momentos de la misma calle juntos en una imagen, pero basándose en numerosas fotografías (podemos ver los límites de todas ellas, sus coincidencias con las demás, los vehículos cortados, los cambios en la exposición, etc.).

La pieza busca reflejar de forma plana y lineal todo el perfil de la carretera, de manera que no vamos a poder observar ningún lateral de los edificios en los bordes de la fotografía, pues el artista corta y extrae la parte central y más representativa de cada uno de los momentos en que se insertan las múltiples fotografías.

La imagen resultante (“instantánea” en su totalidad) comprende varios momentos de la historia, que *crecen y viven dentro del instante*, como diría Benjamin, pero a su vez contradicen la definición de instantánea en su concepción más elemental.

De una forma muy similar, aunque con sutiles diferencias, la obra *Streets, Palm Beach* de Frank Perrin, realizada en 2005 (fig.9), rescata la pieza de Ruscha modificando varios detalles. La cita es evidente, y la construcción similar, aunque en este caso, la postproducción elimina todo rastro de las instantáneas que forman la obra total. La fotografía se presenta como un todo continuo sobre la calle, donde no hay cortes en los edificios ni en los coches, ni siquiera en el asfalto de la carretera. Aparece como si fuese una instantánea pura.



Fig.9. Frank Perrin, *Streets, Palm Beach*, 2005.

Tenemos pues, de nuevo, la aglutinación de instantes diferentes en una misma imagen, recogiendo así el intervalo temporal del momento entre la primera y la última fotografía empleadas. Además, remite directamente a *Every building in Sunset Strip*, de Ruscha, realizada cuarenta años antes. En este caso, la cita comportaría un vínculo temporal con su predecesora, que nos sugiere y nos recuerda imágenes ya vistas con anterioridad.

Lo que en esta fotografía no se aprecia es el corte, los vehículos a medias, los edificios mal encajados, la repetición de los mismos... Se trata de una perfecta comunión entre instantes capturados de forma separada, y que nos proporciona una visión inabarcable a simple vista dispuesta para que leamos de un lado a otro, como si nos contase la historia de ese tramo de la ciudad en el momento en que pasó por allí el artista.

Siguiendo la línea de la combinación de instantáneas, las “caras planas” o *flat faces* del artista indio Justin Ponmany recrean una cartografía diferente: la del rostro humano. Basándose en varias fotografías de la cabeza de sus modelos, Ponmany compone verdaderos mapas del rostro. Los bordes de las fotografías se entremezclan para no evidenciar los límites, ni de la imagen ni del tiempo. De igual manera, los instantes capturados se combinan en una larga exposición de pequeños momentos, porque, en palabras de Ulrich Baer, “la fotografía es, sin duda, el medio que nos permite ver el tiempo como lo que posiblemente es: una serie de

momentos vacíos que llenamos de significación retrospectivamente para integrar esos momentos en un tiempo continuo, unidireccional y lineal que va del pasado al futuro.”<sup>26</sup>

Las caras establecen una temporalidad continua e indefinida: la vista recorre de un lado a otro la superficie de la piel sin detenerse, sin encontrar obstáculos, sin barreras causadas por los diferentes intervalos de tiempo en que se ha registrado la totalidad de la fotografía.



Fig.10. Justin Ponmany, *Ib, indraneel bldg, rdp 1-38, sector 2, charkop*, 2007.

Partiendo del rostro como centro de la imagen en algunas fotografías, se va acercando a los respectivos lados del cuello según llegamos al borde de la misma. También lleva a cabo otras en las que invierte el proceso: dispone la nuca del modelo en el centro para terminar en los bordes con dos mitades del rostro repetidas y separadas entre sí, cada una a un lado de la imagen, aisladas y rotas. Los extremos no se pueden reconciliar jamás, no ofrecen la manera de alcanzarse, de reconstruir un rostro dividido por el montaje del artista.

La superficie explorada, la capa más externa del rostro de una persona, se comportaría como un bucle sin fin si repitiésemos la imagen sin cesar. La rueda no terminaría nunca, estaríamos ante un recorrido eterno del mismo rostro, pasando (sin darnos cuenta) una y otra vez por los numerosos instantes que no vemos, comprendidos en la imagen.

De esta manera, ya no podríamos hablar de frente o perfil respecto a estos retratos, pues comprenden todos los estados a la vez: desde cualquier punto de la imagen podemos obtener información sobre la cabeza del retratado, sobre cualquier punto de ella. Las diferentes instantáneas que cubren su rostro revelan todos los ángulos posibles, todas las irregularidades de la piel, documentando así de forma exacta y fiel cada uno de los resquicios que forman su cabeza.

---

<sup>26</sup> BAER, Ulrich. *Op. cit.* p.47.

El fotógrafo y astrónomo Josch Hamsch trabaja componiendo la imagen final en base a fotografías más cortas que, a su vez, añaden una pequeña variación a las panorámicas que ya hemos visto. En sus fotografías de cielos estrellados, la exposición dura unas once horas, pero no son exposiciones seguidas: están compuestas por muchas fotos. Éstas, a su vez, no serían instantáneas, sino pequeñas fotografías contenedoras de tiempo, es decir, exposiciones de cinco minutos que se van sumando unas con otras.



Fig.11. Josch Hamsch, *Startrail*, 2006.

En cada una de ellas, la Tierra rota un poco y las estrellas describen un pequeño arco. Superponiendo las imágenes y sumando sus duraciones, tenemos el movimiento registrado de todo un giro del planeta, delatado por las propias estrellas, recuperando la particularidad de la primera foto de Niépce. Así, en la totalidad de la imagen, las estrellas describen círculos completos que contienen todas las imágenes.

Las asombrosas panorámicas del artista Andreas Gursky se componen de la misma manera, en base a numerosas instantáneas meticulosamente superpuestas. Las complejas situaciones que ubica en sus imágenes se refieren con frecuencia al consumo en masa, a la generalización y el anonimato de la sociedad, a la *masificación*.

Una de sus fotografías más conocidas es *99 cents store*, que recoge el interior de una tienda de ultramarinos que se extiende hasta el horizonte (fig.12). Cada uno de los pasillos está perfectamente enfocado, cada producto se ve nítida y claramente. El trabajo de registrar fotográficamente todo el ángulo de visión se ve combinado en una composición final impecable, que abruma por la cantidad de detalles que presenta.





Fig.12. Andreas Gursky, *99 cents store*, 1999.

Otra imagen sobrecogedora es la realizada en un campo de fútbol alemán, *Dortmund* (fig.1). En la imagen se recoge una cantidad ingente de seguidores, todos del mismo equipo, vestidos de amarillo, que esperan impacientes la reanudación del partido. Hasta donde alcanza la imagen se puede ver a la multitud, oculta ya en las zonas no iluminadas.

El proceso de construcción de la imagen se nos muestra realmente creíble, superponiendo diferentes momentos habitados por múltiples personas, cambiantes a cada instante. La condensación en la imagen de las fotografías revela la Inabarcabilidad de la escena, que sería imposible llevar a cabo en una sola toma.



## 2.2. Tiempo suspendido. Momentos efímeros.



Fig.13. Paul Pfeiffer, *Four Horsemen of the Apocalypse #6*, 2001.

## 2.2. Tiempo suspendido. Momentos efímeros.

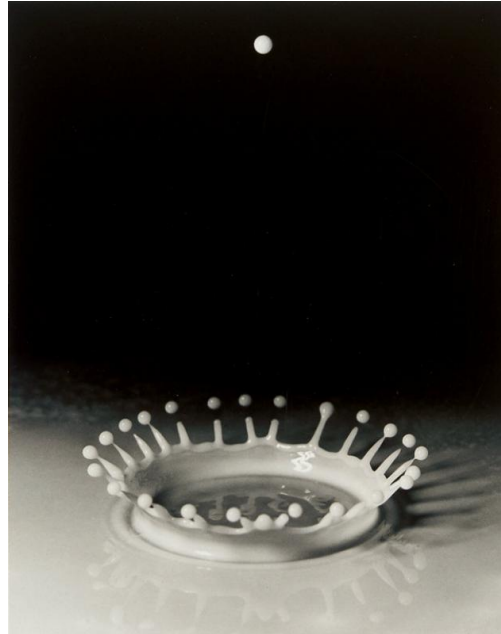


Fig.14. Harold Edgerton, *Milk drop*, 1936.

“Temporalmente, en efecto, la imagen-acto fotográfico interrumpe, detiene, fija, inmoviliza, separa, despega la duración captando sólo un instante. (...) La foto aparece así, en el sentido fuerte, como una *tajada*, una tajada única y singular de espacio-tiempo, literalmente *cortada en vivo*. Huella tomada en préstamo, sustraída a una doble continuidad. Pequeño bloque de *estando-allí*, pequeña porción de aquí-ahora, robada a un doble infinito.”<sup>27</sup>

La temporalidad más común en fotografía, la instantánea, se presenta en muchas piezas capturando ese “momento decisivo”, como dirá Cartier-Bresson, aislando un fragmento único y rescatándolo del continuo flujo de apariencias. Y son tanto el flujo como el fluir conceptos importantes para la noción de instantánea, ya que las analogías con fluidos en la teoría (y en la práctica) de la fotografía son constantes y relevantes.

---

<sup>27</sup> DUBOIS, Philippe. *Op. cit.* p.141.

Retomando a Edgerton, sus famosas coronas de leche pasarían por ser el paradigma del tiempo detenido: una salpicadura que se inmoviliza para siempre, tornándose casi escultura; una gota inmóvil suspendida en el aire, desafiando a la gravedad y al tiempo; un impacto que no se termina de resolver, provocando la tensión de la mirada, la interrupción del movimiento. En las fotografías de Edgerton, podemos asistir al espectáculo de la muerte del instante, de su completa detención a manos de la cámara fotográfica, a la perversión de su naturaleza dinámica a favor de un destino completamente estático.



Fig.15. Jeff Wall, *Milk*, 1984.

La revisión que lleva a cabo cincuenta años después Jeff Wall continúa en la misma línea, deteniendo el instante en una composición compleja pero aparentemente casual, espontánea. Su pieza *Milk*, de 1984 (fig.15), es un trabajo perfectamente estudiado y ejecutado, donde la utilización de la leche de nuevo no es accidental, pues además es el fluido por excelencia para el registro en imagen, por su color y opacidad<sup>28</sup>. El artista tiene una interesante reflexión al respecto de los fluidos en su libro *Fotografía e inteligencia líquida*:

“En *Milk*, como en algunas de mis otras imágenes, una parte importante la constituyen complicadas formas naturales. (...) La fotografía parece perfectamente adecuada para representar este tipo de movimiento o forma. Creo que esto se debe a que el carácter mecánico de la acción de abrir y

---

<sup>28</sup> No sólo usada en fotografía: es célebre el hecho de su utilización en la escena de la famosa película *Singin' in the rain*, de 1950, para resaltar la presencia de la lluvia.

cerrar el obturador —el substrato de instantaneidad que persiste en toda fotografía- es el tipo de movimiento concreto opuesto a, por ejemplo, el fluir de un líquido. (...) A veces veo esto como una confrontación entre lo que podríamos llamar la 'inteligencia líquida' de la naturaleza y el carácter acristalado y relativamente 'seco' de la institución fotográfica."<sup>29</sup>

La reflexión es acertada al comparar la noción de instantaneidad y el movimiento de un líquido, donde este último hace gala de una continuidad temporal que resulta incompatible con el instante capturado. Y es esa problemática la que reproduce en su fotografía, donde el fluido es el único punto de tensión dentro de un marco perfecto, geométrico, equilibrado, *estático*. La explosión de leche rompe por completo la estructura de la imagen, sometiendo la mirada al acontecimiento incontrolable de "formas naturales", que no podemos dejar de especular al mirar acerca de su incómodo movimiento potencial.



Fig.16. Bruce Nauman, *Self portrait as a fountain*, 1967.

En el mismo momento detenido podríamos ubicar la obra del artista conceptual Bruce Nauman *Self portrait as a fountain* (fig.16), donde transforma la intención del artista en el mismo tema central, en el valor artístico de la pieza. En ella se retrata como una fuente, ironizando sobre su condición de artista y su capacidad de hacer arte con cualquier gesto. La imagen capta el arco del agua que despide por la boca, antes de que desaparezca del ángulo de visión del objetivo, inmovilizándolo y tratándolo como un todo, como si formase parte del propio individuo.

---

<sup>29</sup> WALL, Jeff. *Fotografía e inteligencia líquida*. Barcelona, Gustavo Gili, 2007. pp.13-14.

La situación vuelve a repetirse: aunque vemos dirigirse el agua hacia el espectador, cayendo por el peso de la gravedad, se encuentra en un momento único, un instante extraído del flujo del movimiento que ya nunca más será recuperado.

En una obra posterior a la de Nauman llamada *Joy*, del artista Erwin Olaf, el fluido vuelve a ser protagonista de la escena. En ella, un joven desnudo descorcha una botella de champán, que sujeta con ambas manos a la altura del pene, y que se desborda por su cuerpo como una exagerada eyaculación (fig.17). La analogía no podría ser más explícita, ni su temática más evidente. El deseo se hace palpable en la peculiar visión del artista acerca de la homosexualidad. Presenta al joven muchacho como un Narciso actual que disfruta de sí mismo pero no viéndose reflejado, sino explorando los placeres y posibilidades que ofrece su cuerpo.



Fig.17. Erwin Olaf, *Joy*, serie *Squares*, 1983-1993.

La espuma que emerge de la botella aparece densa como si se tratase de una escultura, como si fuera sólida. La fotografía la congela y solidifica, capturando lo que ya nunca volverá a ocurrir, o como diría Barthes, “lo que la Fotografía reproduce al infinito únicamente ha tenido lugar una sola vez: la Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente.”<sup>30</sup>

En la misma línea acerca del instante detenido, podríamos observar otra tendencia en el contenido, dejando a un lado los fluidos, y acercándose más al cuerpo humano, a sus posibilidades gestuales y a su movimiento (o a la detención de éste). El gesto y la provocación formarán parte también de la obra del artista francés Yves Klein quien, en sus constantes referencias al vacío, publicó una fotografía en 1960 que se llama *Saut dans le vide* (fig.18). En ella congela el instante en el que se lanza desde una cornisa y se mantiene suspendido en el aire, con el cuerpo ya vencido hacia el suelo y los brazos extendidos.

<sup>30</sup> BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*. Barcelona, Paidós, 1989. p.26.

La recepción de la imagen resulta incómoda, puesto que a simple vista no podemos apreciar que se trata de una irreverente manipulación de la imagen, de un engaño visual. Además, la sensación de que va a caer contra el suelo es evidente, y no deja resquicio de equilibrio posible. El fugaz intervalo de tiempo en que resulta capturado por la cámara, en el que ésta corta un trozo de realidad, se prolonga en la visión del espectador, que recrea una y otra vez la trayectoria de Klein desde la pared hasta su posición final.



Fig.18. Yves Klein, *Saut dans le vide*, 1960.

En cuanto a la noción de corte mencionada, Dubois afirma al respecto que “el acto fotográfico implica pues no sólo un gesto de *corte* en la continuidad de lo real sino también la idea de un paso, de un salto irreductible. El acto fotográfico, al cortar, hace pasar al otro lado (del corte): de un tiempo evolutivo a un tiempo fijado, del instante a la perpetuación, del movimiento a la inmovilidad, del mundo de los vivos al reino de los muertos, de la luz a las tinieblas, de la carne a la piedra.”<sup>31</sup> La fotografía petrifica pues a Klein en el aire, haciéndole pasar al otro lado del corte. El tiempo está detenido y no se continúa con la acción, ya no podemos avanzar más en el desarrollo de acontecimientos. La fotografía vendría a fijar la figura y el tiempo en un instante de inmovilidad perpetua, del que jamás podrá escapar.

Siguiendo una misma línea de la suspensión del movimiento, la obra titulada *Four Horsemen of the Apocalypse*, de Michael Pfeiffer, nos sumerge en una serie de instantes congelados donde nada más que la figura principal importa (fig.13). En las diferentes fotografías pertenecientes a

---

<sup>31</sup> DUBOIS, Philippe. *Op. cit.* p.148.



la serie aparecen jugadores de baloncesto completamente aislados en la cancha: no se ve a ningún otro compañero o rival; no vemos a los entrenadores ni el resto del equipo en las bandas; no aparecen las canastas siquiera. El deportista se queda completamente solo, inmovilizado en el aire en un escaso fragmento de tiempo, enfrentándose a la mirada de miles de personas.

El jugador queda fijo en el intervalo de tiempo que está en el aire, ejecutando su movimiento sin objetivo, sin rival. No podemos ver si lanza o bloquea, si va a llegar o si no lo hace, porque está él sólo, quieto, petrificado. Su gesto, por tanto, se vuelve inútil en una situación vacía de toda referencia al partido. En cada corte de espacio-tiempo de Pfeiffer, aísla al jugador para perpetuar el salto, condenándolo a ejecutar su proeza durante toda la eternidad. La luz siempre cenital juega un papel muy importante en las fotos, pues dramatiza la imagen y convierte la figura del jugador en la representación de una suerte de santo moderno, que parece elevarse en el aire y rozar la luz celestial con la punta de los dedos.



Fig.19. Jeff Mermelstein, *Run #9*, 2002.

Las situaciones que captura Jeff Mermelstein en su serie *Run* son menos bíblicas y más mundanas: simplemente gente corriendo que, al parecer, llega tarde. Entre el bullicio de la “Gran Manzana” se lanza a toda prisa un señor de traje y corbata; o a la vuelta de la esquina, otro veloz peatón se encuentra de bruces con el propio cámara. Son escenas imprevistas, cargadas de espontaneidad, que el artista captura en un momento totalmente casual.

En *Run #9* (fig.19), vemos a un señor corriendo, con ambos pies en el aire (como el famoso instante del caballo capturado por MuyBridge), observando además el reloj mientras corre. Sin mirar hacia el frente y sorteando a la gente de la acera, se aventura por la carretera en dirección contraria al tráfico.



Los sujetos se convierten en fijas manifestaciones del caótico fluir de la ciudad, siendo capturados in fraganti mientras corren hacia su destino, un lugar al que nunca llegan, mediante un movimiento que se eterniza en el tiempo. En lugar de limitarse a contemplar la escena, Pfeiffer evita su desaparición, su consumo en la realidad, conservándolo en la imagen.



Fig.20. Gabriel Orozco, *Hoja suspendida*, 2001.

Como diría Dubois, “y precisamente de esto se trata en toda fotografía: *cortar en lo vivo para perpetuar lo muerto*. De un golpe de bisturí, decapitar el tiempo, seleccionar el instante y embalsamarlo bajo (sobre) vendas de película transparente, de plano y a la vista, a fin de conservarlo y preservarlo de su propia pérdida. Robarlo para poder guardarlo, y poder mostrarlo siempre (...). Y así, en cierto modo –y ese es el problema paradójico- *salvarlo de la desaparición haciéndolo desaparecer*.”<sup>32</sup>

En una tesitura similar se encuentra la fotografía *Hoja suspendida*, de Gabriel Orozco (fig.20). La fragilidad del momento, cuando apenas la hoja acaba de desprenderse del árbol, se inmortaliza y conserva en la instantánea del artista mexicano. El tiempo se detiene para congelar el sinuoso movimiento hacia el suelo, la fragilidad del instante, la última exhalación de vida de una hoja moribunda que, tras aterrizar, permanecerá quieta hasta su descomposición final.

A pesar de que la fotografía ofrece cierta inestabilidad en la detención de su movimiento, se trata de una imagen bastante más estática y menos incómoda que la de Klein, donde la falta de equilibrio en la imagen punzaba y fatigaba al espectador durante la contemplación de la fotografía.

---

<sup>32</sup> DUBOIS, Philippe. *Op. cit.* p.149.



Fig.21. Gabriel Orozco, *Aliento sobre el piano*, 1993.

Como dirá Jeff Wall, “una imagen es algo que convierte en invisible su antes y su después”<sup>33</sup> descartando así de la foto toda especulación sobre cómo ha llegado la hoja hasta ahí y cómo continuará a partir de ese instante. Esas escenas sólo las podemos reconstruir de forma particular en nuestra cabeza, es imposible acceder ya a ellas.

Con esta fotografía, Orozco ha seccionado el tiempo y ha obtenido sólo una tajada, en palabras de Dubois, del *aquí* y *ahora* de esa realidad. Como diría Sergio Mah, “la noción de instante, aun siendo una de las primeras cualidades de lo ‘fotográfico’, no constituye una cualidad cerrada en la imagen (detenida y única), ya que se presta a prolongamientos y permanencias, sobre todo a partir de lo que se considera una posibilidad extremadamente creativa, la proyección imaginaria de la imagen. Por consiguiente, la fotografía nos sitúa frente a ese doble sentido: por una parte, suspende el movimiento, petrificando la realidad; por otra, demuestra que la inmovilidad es una relativa imposibilidad, puesto que el instante está vivo de tiempo y de movimiento; que el ojo y la mente experimentan siempre que los provoca la fijación.”<sup>34</sup>

Con estas afirmaciones aprueba la recreación del tiempo y del movimiento de forma personal y subjetiva al contemplar ciertas fotografías, puesto que tales momentos son sólo producto de la imaginación, a la vez que admite que no por ello la imagen tenga que renunciar a su naturaleza de instantánea.

La cualidad tan poética de la obra fotográfica de Orozco es muy notable en esta pieza. No obstante, también merece una especial atención otra de sus fotografías, *Aliento sobre el piano*, realizada en 1993 (fig.21). Haciendo de la temporalidad más efímera su tema principal, muestra el surco que deja el vaho sobre la superficie limpia y lisa de la tapa de un piano.

---

<sup>33</sup> WALL, Jeff. Publicado en GROSENICK, Uta; RIEMSCHEIDER, Burkhard (eds.). *Art Now. Arte y artistas a principios del nuevo milenio*. Madrid, Taschen, 2005. p.322.

<sup>34</sup> MAH, Sergio. *Op. cit.* p.16.

En ese instante preciso, en que la mancha comienza a desaparecer, el artista pretende capturar su huella, ser más rápido que ella, *llegar antes que su propia sombra*. La sutilidad de la imagen, de ese momento tan frágil, contrasta con la voracidad con que el tiempo hará desaparecer el rastro, con una violencia que se encontrará totalmente fuera de campo y fuera de tiempo.

### 2.3. Antes y después. Intervalos ausentes.

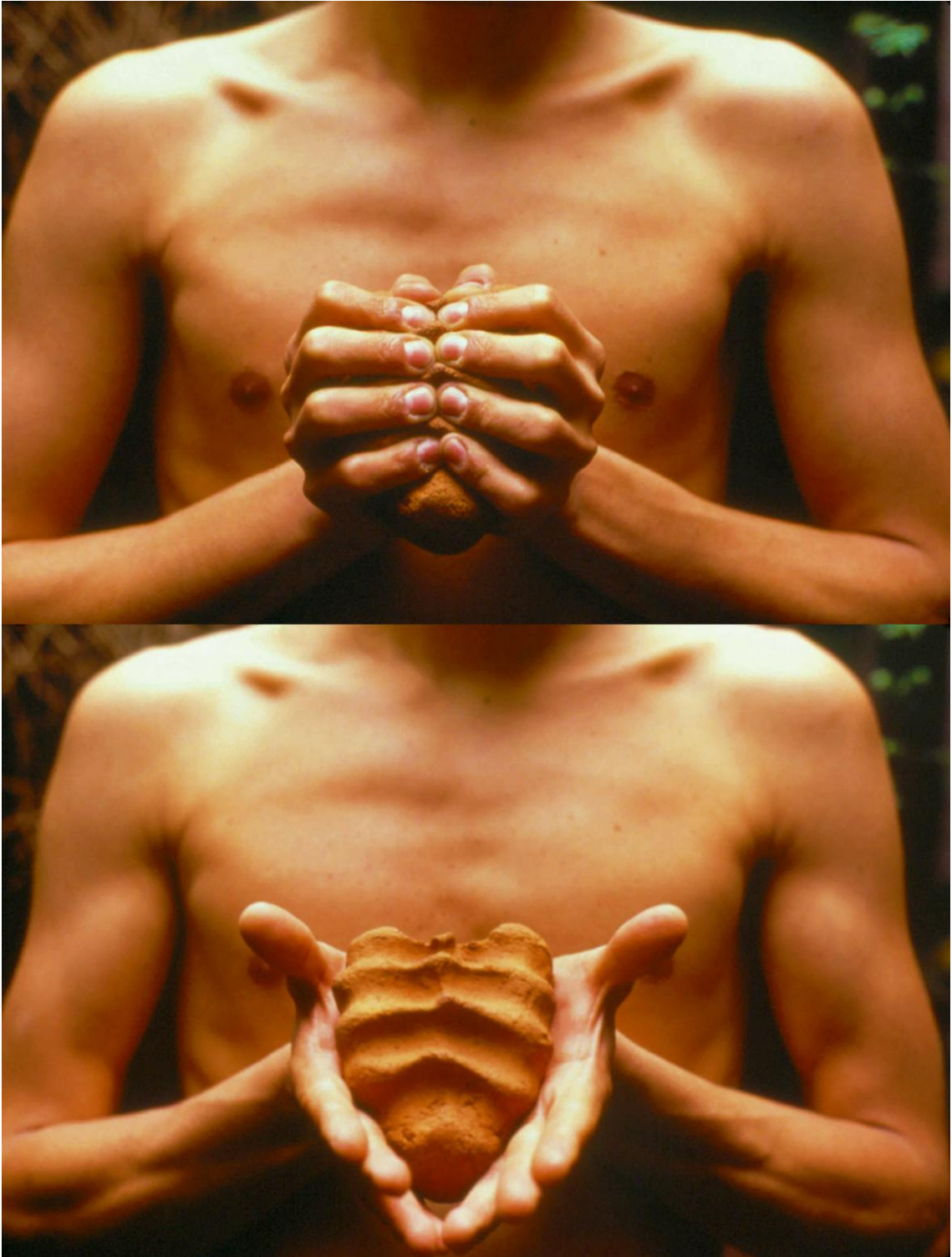


Fig.22. Gabriel Orozco, *My hands are my heart*, 1991.

### 2.3. Antes y después. Intervalos ausentes.



Fig.23. Michael Snow, *Authorization*, 1969.

“La fuerza de una fotografía reside en que preserva abiertos al escrutinio instantes que el flujo normal del tiempo reemplaza inmediatamente. Este congelamiento del tiempo –la insolente y conmovedora rigidez de cada fotografía- ha producido cánones de belleza nuevos y más incluyentes.”<sup>35</sup>

Los intervalos temporales abren numerosas posibilidades a la imaginación y especulación sobre la imagen. Al tener una imagen de fin posterior a la de partida, se descarta cualquier posibilidad imaginada, ya que toda suposición de continuidad se ve contrastada con la realidad: el tiempo que transcurre en el intervalo entre ambas fotografías permanece totalmente condicionado por su antes y su después. En la fotografía basada en intervalos tenemos dos (o más) instantáneas de un momento detenido, que son pruebas irrefutables del recorrido entre ambas, ya que como diría Barthes, “toda fotografía es un certificado de presencia.”<sup>36</sup> De esa manera, la segunda fotografía siempre nos estará confirmando la veracidad de la temporalidad

<sup>35</sup> SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. 3ª edición. Barcelona, DEBOLSILLO, 1980. p.114.

<sup>36</sup> BARTHES, Roland. *Op. cit.* p.99.

contenida, probando que el camino entre ambas se ha llevado a cabo realmente, pues “la fotografía jamás miente: o mejor, puede mentir sobre el sentido de la cosa, siendo tendenciosa por naturaleza, pero jamás podrá mentir sobre su existencia.”<sup>37</sup>

En ocasiones también veremos sólo la instantánea final, el después, donde el intervalo se establece de forma subjetiva al observar la imagen. No podremos ver qué había antes, o hacernos una idea en base a la fotografía; simplemente nos queda imaginar y reconstruir hacia atrás todo el proceso.

Sobre la idea de reconstrucción del proceso versaría *Authorization*, de Michael Snow, una pieza en la que vemos la reproducción al infinito de la fotografía (fig.23): el artista se sitúa delante de un espejo, en el que ha fijado un rectángulo de cinta adhesiva; se fotografía delante del espejo, capturando el rectángulo, y pega la foto en la esquina superior izquierda del mismo; acto seguido, repite la operación, capturando a su vez la primera fotografía y poniendo la segunda en el espejo, y así sucesivamente. Cuando tiene cuatro fotos pegadas, vuelve a fotografiarlo para obtener una quinta que encaja en el marco del espejo, y que incluye las otras cuatro con el rectángulo al completo.



Fig.24. William Anastasi, *Nine Polaroid Photographs of a Mirror*, 1967.

La temporalidad de la pieza queda expuesta a los pasos seguidos por el artista. La realización de la obra en su totalidad le cuesta cinco fotografías, más la sexta para documentarla. Además, las imágenes nos hablan de su creación y fuerzan al espectador para que reconstruya los pasos seguidos, creando así un bucle que no se cierra.

---

<sup>37</sup> *Ibíd.* p.99.

Dubois dirá sobre la imagen que “*las cinco polaroids nos restituyen la historia de la obra al mismo tiempo que la crean. Son a la vez el acto mismo y su memoria. Además, a través de la simple observación de las fotografías, el espectador puede desmontar la fabricación de la obra (la recepción constituye aquí la inversión exacta de la producción: reversibilidad de los propios procesos).*”<sup>38</sup>

La fotografía está siendo utilizada como un registro del trabajo del artista: sigue sus pasos, atestigua la realización de la obra, y sirve como soporte final. Irremediabilmente, la pieza está impregnada de tiempo, de todo el proceso llevado a cabo para su ejecución.

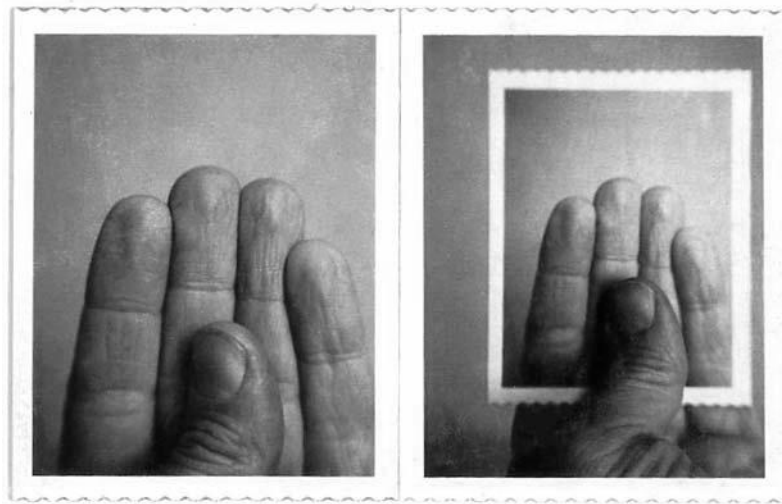


Fig.25. William Anastasi, *Untitled (hands)*, 1967.

Al citar esta obra es casi obligatorio remitirse a *Nine Polaroid Photographs of a Mirror*, llevada a cabo dos años antes por William Anastasi (fig.24). El hecho de fotografiar al infinito lo pone de manifiesto aquí el artista, antes que Snow, montando un rectángulo de fotos con nueve instantáneas, aunque en su pieza no completará la serie, es decir, la novena foto sólo muestra las ocho anteriores; no recoge en una última fotografía (como sí haría Snow) la totalidad de las fotos formando un rectángulo.

Después de la (probable) revisión de la pieza por parte de Snow, en la que le da una vuelta de tuerca a *Nine Polaroid Photographs of a Mirror*, resulta igualmente interesante centrarse en otra de las imágenes de Anastasi. Esta vez, de una manera más sutil, nos invita a recrear el tiempo del registro en la pareja de fotografías *Untitled (hands)* (fig.25). En primer término, vemos fotografiada una mano, que agarra un objeto invisible; en la imagen siguiente, podemos comprobar cómo la mano anteriormente registrada sujeta esta vez algo, una fotografía: la fotografía anterior.

---

<sup>38</sup> DUBOIS, Philippe. *Op. cit.* p.13.



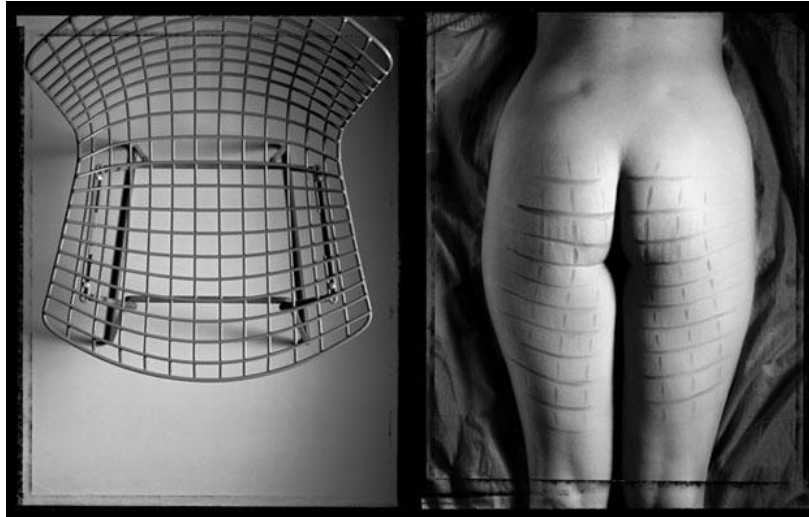


Fig.26. Gabriele Basilico, *Contact*, 1984.

De modo que la mano en la segunda imagen la vemos en dos momentos diferentes: capturada en vivo en la foto, y en diferido al ser refotografiada. La segunda foto cerraría el intervalo de tiempo en que se crea la obra, y además abarcaría la temporalidad de la primera imagen. El registro de las imágenes contiene su propio recorrido temporal.

Algo similar ocurre en la obra de Gabriele Basilico, *Contact*, de 1984 (fig.26). Más que el intervalo, lo que estamos viendo es el resultado final, separado en los dos protagonistas de la pieza: la modelo y la silla. En este trabajo el artista sienta sobre una silla tramada a una modelo desnuda, quien por la presión constante sobre la piel, poseerá durante unos minutos lo que él llama un *tatuaje por contacto*. Tras esto, la modelo se tumba boca arriba mostrando sus marcas en la piel, que se registran en una fotografía. Junto a ésta, Basilico dispone al lado otra imagen de la silla sobre la que se ha sentado. Así tenemos, de forma aislada pero claramente relacionada, la causa-efecto que produce la pieza, y que inevitablemente asociamos e imaginamos en acción.

La modelo tardará un tiempo después de la fotografía en recuperar la forma natural en sus piernas. Debe transcurrir un breve período para que las marcas desaparezcan de la piel, y entonces volver a empezar, puesto que la obra está compuesta en su totalidad por seis parejas de fotos.

Siguiendo la idea del tatuaje por contacto, cabe mencionar la obra de la artista finlandesa Maarit Hohteri. Su trabajo recoge escenas cotidianas que se desarrollan a su alrededor, y que captura para mantener y registrar sus experiencias y su relación con las personas más cercanas. En *Mikko, Sleep markings*, de 2001 (fig.27), se aprecia a un joven dormido que, al haberse dado la vuelta en la cama, deja al descubierto su pecho desnudo cubierto por marcas de sábanas. De nuevo, tenemos sólo la segunda parte del intervalo, el *después*, que sin duda nos aclara cómo ha transcurrido la acción (no necesitamos ver al joven antes de dormirse).



Fig.27. Maarit Hohteri, *Mikko, sleep markings*, 2001.

La fotografía es interesante, pues tiene varias líneas temporales. Por un lado, las marcas que se nos muestran visibles, comienzan a desaparecer, aunque no sea algo inmediato. La fotografía ha captado algo efímero, pues a cada minuto el relieve de la piel será ligeramente más tenue. Por lo tanto, se trataría de un instante detenido, como veíamos anteriormente. A su vez, con la postura actual, empiezan a formarse nuevas marcas, que más tarde (cuando cambie de nuevo o se levante) comenzarán su extinción.

El intervalo más genuino lo podríamos ver en *My hands are my heart*, de Gabriel Orozco (fig.22). Esta pieza (punto de arranque de la presente investigación) representa la temporalidad del antes y el después de la forma más clara y directa, y muestra dos momentos visiblemente definidos: el primero, un torso desnudo y unas manos a la altura del pecho que aprietan fuertemente un trozo de barro; el siguiente, las manos abiertas y en reposo, y su huella en la pieza de barro, liberada ahora de la presión.

No podría ser más sencillo, y a la vez más acertado. Primero aprieta el barro, y luego lo libera, convirtiendo la presión en escultura. Remitiéndonos al título, podríamos decir que sus manos *han creado* su corazón. Sus manos son la razón que mueve la creación artística, el medio que utiliza para la misma. Su corazón es el crítico que aprueba su trabajo en los buenos momentos y lo juzga severamente en los malos. Por lo tanto, establece una comunión entre su forma de hacer arte y su manera de recibirlo, de sentirlo. Une la visión del creador a la del espectador.

El intervalo de tiempo que comprende la fotografía es muy corto, y a la vez intenso. Captura el momento de creación de la escultura, el paso de un pedazo de barro inerte a una pieza con vida propia. Casi podemos verle abrir las manos, llevar a cabo el movimiento sugerido en las fotografías.

La cuestión de la figura del artista también aparece clara en la obra. Vemos la creación de la misma en primer término, pero a manos del artista. Su gesto es el que produce el arte, es él (el artista) quien crea a partir de la nada, a partir del barro. Se convierte así en un dios creador, un *deus artifex*<sup>39</sup> que insufla vida a lo que toca.

En base al intervalo podemos ver también *Tubérculo* (fig.28), de Carmen Calvo. El trabajo de la artista valenciana fluctúa entre la memoria de la fotografía y su posterior manipulación. Su método de trabajo más habitual es intervenir en fotografías antiguas que encuentra o compra. De esta manera, altera (incorporando a la vez) la temporalidad de la fotografía en la pieza. Rescataría la memoria perdida del sujeto retratado, inaccesible para ella, para añadirle una nueva capa de significación.

En su obra *Tubérculo*, de 2008, la artista dispone una patata encima de un retrato encontrado, reemplazándole la cabeza. En una sucesión de diez fotografías, nos va mostrando cómo se descompone la patata, dejando finalmente a la vista, de nuevo, el rostro que había debajo.

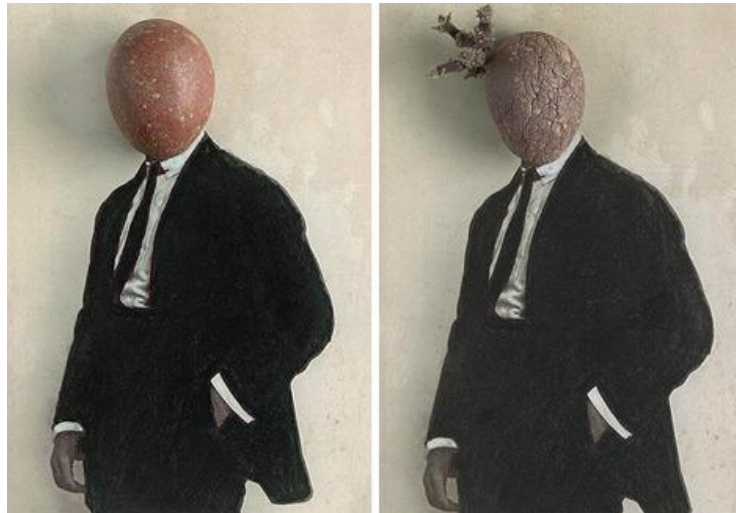


Fig.28. Carmen Calvo, *Tubérculo*, 2008.

La obra está impregnada del tiempo total que tardaría la patata en deshacerse, y que la artista ha ido registrando. Aún así, con sólo dos imágenes, ya se convierte en una pieza muy sugerente, pues sin ver todavía el rostro podemos empezar a especular sobre un resultado final al desaparecer el tubérculo.

Al igual que la de Carmen Calvo, la mayor parte de la obra de Nicolai Howalt también está abierta a la imaginación y las especulaciones. Gran parte de sus trabajos versan acerca de la colisión y el encuentro, apreciando una gran violencia contenida en sus imágenes.

---

<sup>39</sup> Véase al respecto KRIS, Ernst; KURZ, Otto. *La leyenda del artista*. 5ª edición. Madrid, Cátedra, 1982. pp.48-62.

En la serie *Boxer*, de 2003, podemos observar diferentes sujetos retratados antes y después de disputar un combate (fig.29). En sus rostros, en la primera fotografía, podemos ver orgullo y ambición, y también miedo y nervios; en la segunda, el factor común es el sudor y la sangre.



Fig.29. Nicolai Howalt, *Boxer #19*, 2003.

El intervalo temporal esconde todo el combate, la violencia de los golpes, y la tensión acumulada. Además, viendo la segunda imagen, no podemos saber si el modelo ha salido victorioso o ha sido derrotado (en ocasiones parece evidente, considerando la diferencia con la foto previa al combate). Por lo tanto, cada pareja de fotos muestra una historia escondida que abre infinitas posibilidades a la imaginación, pero que no confirma ninguna de ellas, manteniendo su verdad, el acontecimiento real, oculto para siempre.

Algo similar ocurrirá con sus series sobre accidentes de coche. En la serie *Car crash studies* el registro de los golpes se ve trasladado a la piel del vehículo, la chapa (fig.30). El artista muestra imágenes que muchas veces quedan fuera del reconocimiento, acercándose más a pintura abstracta que a una fotografía objetiva. En ellas podemos ver la chapa doblada y arrugada, con desconchones y rozaduras, y con el metal al descubierto.

Toda esta serie de trabajos se ubicarían en el intervalo mostrado sólo por el instante final, el después. Al ver la chapa en tales condiciones, sólo podemos imaginar lo ocurrido, pero no necesitamos ver cómo estaba antes del accidente. El acontecimiento queda oculto, sugerido a partir de las consecuencias que ha tenido sobre uno de los móviles de la colisión.

En la serie *Car crash studies. Interior*, el registro se vuelve un tanto más frío y despiadado. Ubicando la cámara dentro de los vehículos que han sufrido el accidente, Howalt nos muestra los interiores resultantes: los cristales rotos, los airbag desinflados, el chasis doblado, y restos de sangre por doquier.



Fig.30. Nicolai Howalt, *Car crash studies. Untitled*, 2009.

La violencia de las imágenes resulta bastante más dura que antes, puesto que se trata de los restos reales de un accidente. Lo que ahora imaginemos al ver las imágenes, es probable que haya pasado, aunque tampoco consigamos averiguarlo nunca. El acontecimiento que queda oculto tras la imagen, ocurrido ya tiempo atrás, se perderá en la memoria. Al ver las fotos, intentaremos recomponer los hechos hacia atrás sin ninguna probabilidad de éxito, pues nos resulta imposible acceder ya a tal intervalo de tiempo.

El tiempo se ha desplazado hacia atrás en la foto, se encuentra latente pero oculto. Viendo el estado final del acontecimiento, recreamos mentalmente la temporalidad incluida en la imagen, el intervalo se muestra evidente.

## Capítulo 3.

### La temporalidad en la ficción fotográfica.

### 3. Temporalidad en la ficción fotográfica.

“La sabiduría esencial de la imagen fotográfica afirma: ‘Esa es la superficie. Ahora piensen –o más bien sientan, intuyan- qué hay más allá, cómo debe de ser la realidad si esta es su apariencia’. Las fotografías, que en sí mismas no explican nada, son inagotables invitaciones a la deducción, la especulación y la fantasía.”<sup>40</sup>

La ficción entra en juego en la fotografía para alterar su percepción y su credibilidad. Por medio de la ficción, el artista crea situaciones irreales que inducen a engaño: muestra escenas que no ocurrieron de verdad, donde los sujetos fotografiados actúan, adquiriendo un rol determinado. La gente posa para una foto, como diría Barthes: “entonces, cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de ‘posar’, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen.”<sup>41</sup> La diferencia principal es que ahora la pose *se finge*.

Para desentrañar la compleja temporalidad inscrita en la ficción de la fotografía, veremos dos categorías:

- *Realidades construidas*. La realidad construida dentro de la fotografía recoge las imágenes preparadas para el momento fotográfico, que no han sido encontradas por casualidad. El artista dispone la ubicación especialmente para la foto, bien buscándola, o bien construyéndola, siguiendo el *método dirigido* que definiría Coleman.

---

<sup>40</sup> SONTAG, Susan. *Op. cit.* p.32.

<sup>41</sup> BARTHES, Roland. *Op. cit.* p.31.

- *Suspense interrumpido*. Podríamos incluir aquí las imágenes que, a pesar de estar buscadas y preparadas, como en la categoría anterior, son partícipes de una narración ficticia protagonizada por los modelos, de modo que el resultado pasaría por ser el fotograma de una película. Su tiempo se congela en un instante de drama cinematográfico.

Como decía Susan Sontag, la especulación sobre la imagen y su carácter imaginario van a tener un peso bastante importante en este tipo de fotografías. En el presente capítulo se analizarán los aspectos temporales de ambos grupos, obteniendo diferentes resultados debido a la subjetividad de la imagen, ya que como menciona Gilles Deleuze, “la confusión de lo real y lo imaginario es un simple error de hecho y no afecta a su discernibilidad: la confusión está solamente ‘en la cabeza’ de alguien.”<sup>42</sup>

Benjamin defendería que “a pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en tal fotografía la chispita minúscula de azar, de aquí y de ahora, con la que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen; a encontrar el lugar inaparente donde, en la determinada manera de ser de ese minuto que pasó hace ya mucho, todavía hoy anida el futuro y tan elocuentemente que, mirando hacia atrás, podemos descubrirlo.”<sup>43</sup> Como si tratasen de desafiar las palabras de Benjamin, todas las escenas que vamos a ver están cuidadosamente preparadas para su conversión en imagen, apagando cualquier resquicio de espontaneidad, y buscando la absoluta teatralización de cada uno de sus elementos.

Ahora que ya hemos analizado *cómo* se registra la temporalidad de la fotografía en su proceso de creación, indagaremos en este capítulo acerca del tiempo que sugiere la escena capturada, la temporalidad del *qué* está representado en la imagen.

---

<sup>42</sup> DELEUZE, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós, 2004. p.99.

<sup>43</sup> BENJAMIN, Walter. *Op. cit.* p.26.



### 3.1. Espacio y tiempo. Realidades construidas.



Fig.31. Thomas Demand, *Badezimmer (Bathroom)*, 1997.

### 3.1. Espacio y tiempo. Realidades construidas.



Fig.32. Jeff Wall, *Picture for women*, 1979.

“Una fotografía pasa por prueba incontrovertible de que sucedió algo determinado. La imagen quizá distorsiona, pero siempre queda la suposición de que existe, o existió algo semejante a lo que está en la imagen.”<sup>44</sup>

El texto de Susan Sontag plantea una contradicción en la veracidad de la fotografía. Aunque estamos ante una imagen que ha ocurrido en la realidad, vemos una situación ficticia, irreal, que jamás tendría lugar de forma espontánea. La toma requiere toda una preparación detrás, una dedicación y un tiempo para ser llevada a cabo.

Tal grado de ficción va a ser evidente en las fotografías de Jeff Wall. Una de sus imágenes más significativas, *Picture for women*, establece una cita sutil al lienzo de Manet *Un bar aux Folies Bergère*, y a la utilización tan peculiar del espejo en el cuadro (fig.32). En la obra de Manet podemos ver la camarera reflejada en el espejo que tiene tras de sí, y enfrente de ella, en el lugar donde se sitúa el espectador, un señor con bigote y sombrero: el mismo artista dentro del lienzo. En *Picture for women* de Jeff Wall pasa algo parecido: la cámara está enfocando al

---

<sup>44</sup> SONTAG, Susan. *Op. cit.* p.16.

espejo, capturándose a sí misma en el centro de la imagen. Fuera de campo está la modelo, que sólo aparece reflejada espejo, al igual que el propio artista.

Toda la composición está invertida, reflejada por el espejo. El espejo proporciona una imagen virtual del espacio, mientras que la cámara nos presta una visión diferida del tiempo. Tanto la captura como la representación de dicha captura se nos van a mostrar irremediamente fuera del tiempo de la realidad, en un *aquí y ahora* paralelo que no corresponde al referente.



Fig.33. Jeff Wall, *The destroyed room*, 1978.

El cruce de miradas también supone un ejercicio de geometría: la cámara mira al frente y se captura principalmente a sí misma, englobando también a la modelo y al artista; la modelo, por su parte, mira a la cámara a través del espejo, es decir, que mira a su reflejo (al de la cámara, con lo que no mira directamente al espectador); y el artista, a su vez, observa a través del espejo la mirada de la joven, su mirada diferida. Por lo tanto, la fotografía es testigo de un acto de incomunicación total, de una completa falta de correspondencia.

En una línea de complejidad similar, pero con una temática diferente, tenemos *Destroyed room*, de 1978 (fig.33). En ella, Wall *ha construido la misma destrucción de la habitación*. Los muebles, la ropa, las ventanas y hasta las paredes han sido arrasados. Lo único que se mantiene en pie, guardando la compostura, es un zapato de tacón situado en el centro del escenario, testigo mudo de la catástrofe.

La pieza rescata la caótica composición del lienzo *La mort de Sardanapalus*, de Delacroix, así como su abanico cromático. Aunque en este caso, la temática estará influida por la experiencia personal del propio artista: la separación de su mujer, que se irá con otro hombre. Wall aprovecha la situación para plasmar en la fotografía el desorden sentimental que le ha provocado. La escena estaría hablando de un *después de*, resultado de una destrucción

colérica de los objetos personales de una persona. Sin embargo, todo esto estaría únicamente sugerido, tanto los hechos que lo han provocado, como el mismo acontecimiento de la agresión al dormitorio.

Como dirá Ulrich Baer respecto al instante presente de la imagen, “en la fotografía, con su capacidad para mantener a raya tanto el pasado como el futuro, podemos adentrarnos momentáneamente en la infinitud del presente y mirar desde este lugar privilegiado, por otro lado inalcanzable.”<sup>45</sup> Es interesante la reflexión en cuanto a la inaccesibilidad del tiempo externo al momento fotografiado, por muy claro que nos aparezca o que nos sea sugerido.



Fig.34. Rodney Graham, *Paradoxical western scene*, 2006.

La imagen sólo puede establecerse en el presente de un momento, ya pasado, pero aún en presente en la fotografía. Como diría Gilles Deleuze al respecto, “no hay presente que no esté poblado por un pasado y un futuro, no hay un pasado que no se reduzca a un antiguo presente, no hay un futuro que no consista en un presente por venir.”<sup>46</sup>

La fotografía, aunque *poblada* de pasado, (y de futuro, aunque menos importante), no puede evitar establecerse en la instantaneidad del presente representado, no deja abierta la fluctuación a un pasado anterior o un futuro posterior, salvo en la intriga, en la especulación. De forma imaginaria, la foto de Wall nos incita a recrear la situación, el acontecimiento ya pasado, en mayor medida que un posible futuro.

---

<sup>45</sup> BAER, Ulrich. *Op. cit.* p.50.

<sup>46</sup> DELEUZE, Gilles. *Op. cit.* p.60.

El presente se detiene también en *Paradoxical western scene*, de Rodney Graham (fig.34), pero conteniendo a su vez resquicios de pasado. En la imagen, podemos ver un vaquero junto a un árbol, en un escenario acorde a su vestimenta: pradera, árboles y montaña. En el árbol, un típico cartel de “Wanted” refleja al infinito, en *mise-en-abîme*, el mismo instante en que la cámara ha capturado al vaquero.

En la imagen se establece una búsqueda imposible del propio instante, el *aquí y ahora* más extremo, que corresponde al que está registrando toda la obra, y a la vez compone el cartel infinito. El absurdo y la ironía irán de la mano en la mayoría de las obras de Graham, creando irreales e intrigantes situaciones ficticias. El momento queda así congelado en un presente (ya pasado) contenedor de pasado y futuro, ubicado en un contexto ficticio inventado y manipulado por el artista.



Fig.35. James Casebere, *Luxor #3*, 2007.

La construcción y manipulación de la imagen llega a un grado más elevado en la obra del norteamericano James Casebere. Para sus imágenes, Casebere crea a partir de cero arquitecturas ficticias, donde ubica sus fotografías. El resultado da a entender en un primer momento que el registro de la imagen tuvo lugar en un espacio arquitectónico real, a escala humana. El nivel de detalle es tal que no podemos dejar de creer la situación que plantea aún sabiendo que ese lugar *no existe*: no al menos a un tamaño habitable.

La fotografía nos ubica de este modo en el interior de unos espacios claustrofóbicos, donde el presente contiene todo un pasado de meticulosa construcción que encierra una carga temporal significativa. Al perder de vista la escala, la imaginación y la ficción se desatan, entendiendo la imagen como *un espacio real que existió delante de la cámara*.



En la serie *Luxor*, de 2007, no podemos encontrar elementos humanos a escala (fig.35). Aunque la arquitectura lo finja, no vemos nada más que eso, arquitectura. El vacío impera en la fotografía, a la que impregna de la sensación de que nada ocurre, de que el tiempo se detiene. La única noción de tiempo en movimiento nos la sugeriría la fuerte iluminación, fingiendo el sol, que se filtra por las ventanas, y que podemos imaginar variando de ángulo según la hora.



Fig.36. James Casebere, *Tunnel with bright hole* y *Tunnel with dark hole*, 1998.

La serie que tiene sobre túneles es más orgánica, más surrealista. La luz sigue entrando en unos espacios aparentemente creados bajo tierra, de los que no se puede escapar pese a ver tan cerca el exterior. El espectador se ve encerrado *dentro* de la fotografía, en el mismo túnel. Pese a saber dónde querría ir (afuera), sólo podría continuar andando por el intrincado sistema de corredores.

En la pareja de fotos *Tunnel with bright hole* y *Tunnel with dark hole*, de 1998 (fig.36), podemos añadir la temporalidad del intervalo al tiempo sugerido anteriormente. La diferencia en las fotos únicamente viene de la luz que emana de la pequeña ventanita situada a la izquierda del túnel, que podemos ver “apagarse” de una escena a otra. El instante en que la luz se disipa puede ser brevísimo, pero conlleva un tiempo en él. Por lo tanto, como dice Deleuze, “en un aspecto, por más que acerquéis al infinito dos instantes o dos posiciones, el movimiento se efectuará siempre en el intervalo entre los dos (...). En otro, por más que dividáis y subdividáis el tiempo, el movimiento se efectuará siempre en una duración concreta y cada movimiento tendrá, pues, su propia duración cualitativa.”<sup>47</sup> Con la pareja de imágenes queda fijado el intervalo en que deja de filtrarse por la ventana. ¿Quién o qué apaga la luz? ¿Qué es y de dónde viene dicha luz? ¿Qué hay al final del túnel? La pieza está abierta a la especulación por parte del público, generándole así la inquietud de no obtener jamás respuesta alguna a las preguntas.

<sup>47</sup> DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, Paidós, 1984. p.14.

Dichas preguntas formulan más preguntas (¿De dónde viene el túnel? ¿A dónde va? ¿Cómo se ha llegado ahí?), que igualmente se quedarán sin resolver, contribuyendo a la confusión del espectador y a la prolongación del tiempo de contemplación en busca de respuestas.

A diferencia de Casebere, las imágenes que crea Thomas Demand sí incorporan la referencia a la escala humana, lo que aporta todavía más veracidad a sus escrupulosas construcciones: es decir, ya no se trata de escenarios como la serie de túneles de Casebere, donde no podemos hacernos una idea de las dimensiones; ahora habrá escalones, puertas o mobiliario mediante los cuales queda definido el tamaño (relativo, en relación a la persona) de la escena. Sin embargo, lo genérico e indefinido de los elementos que utiliza da a la obra la sensación de ser una fotografía real en la que “hay algo que falla”. Al construir de cero sus instantáneas, elimina todo texto o imagen de cualquier superficie, aumentando así la impresión de irrealidad y artificialidad.



Fig.37. Thomas Demand, *Büro (Office)*, 1995.

Sus obras son asépticas reconstrucciones de fotografías preexistentes o hechos que han tenido lugar tiempo atrás, muchos ubicados en la Alemania de la posguerra. En *Büro (Office)*, recrea despachos de edificios gubernamentales donde se llevó a cabo la destrucción de documentos para ocultar la corrupción del régimen (fig.37). La imagen muestra toda una sala repleta de papeles en blanco por las mesas y el suelo. En ella podemos recrear fácilmente una agitada noche de búsqueda y destrucción de pruebas incriminatorias, de documentos delatores, impregnada de miedo, tensión y culpabilidad. Sin embargo, los documentos que se muestran están vacíos, limpios. No hay datos reveladores, no hay nada de información. Todo está completamente borrado. La fotografía da la sensación de que en el interior de ese despacho, no podríamos hallar ni un solo folio escrito, ni una carpeta con documentación.



La pieza se situaría, temporalmente, en el *después* de un intervalo. El trabajo llevado a cabo ha provocado el caos en la habitación, y al terminar la han dejado tal cual, exactamente igual que *The Destroyed Room* (fig.33). Además, de la misma manera que Wall dispone un elemento central de tensión, el zapato, Demand ubica aquí otro objeto intrigante en el centro de la imagen: una caja negra, a medio abrir. Está ubicada en la zona más iluminada de la escena, encima de la mesa. No podemos saber qué contenía, pero parece importante. Y parece haber sido revisada después del resto de documentos, puesto que se encuentra encima de todos ellos.

La caja negra de los aviones contiene información sobre la trayectoria del aparato antes de una colisión. Esta caja insinúa descaradamente ser contenedora de un secreto, de una verdad que nunca antes había salido a la luz, y que ha sido examinada al final del registro, quizá como último recurso.

Otra de sus imágenes más absorbentes e intrigantes es *Badezimmer (Bathroom)*, de 1997 (fig.31). Se trata de la meticulosa recreación de un cuarto de baño, en el que la cortina de ducha permite ver parte del contenido de la bañera, llena hasta la mitad de agua. Lo que no podemos averiguar es si hay alguien dentro, pues el ángulo de visión cierra por completo nuestra percepción.



Fig.38. Uwe Barschel hallado muerto en el Hotel Beau-Rivage, Geneva. 11 octubre 1987.

La imagen está anclada a un presente incierto, y cargada de pasado y futuro. La bañera ha sido llenada antes de la instantánea, y aunque no podamos saber si la persona se ha bañado ya o no, sí sabemos que más tarde quitará el tapón para vaciar su contenido. Por lo tanto, podemos ubicar el presente de la instantánea en un tiempo intermedio de la acción.

La fotografía contiene pocos elementos pero generan bastante tensión. La cortina no está cerrada del todo y la puerta está abierta, lo cual no resultaría extraño si se tratase del momento previo a la ducha; lo que no coincide entonces son los rastros de jabón en el agua, que ya

delatarían un rastro. Mientras que si la escena fuese el momento posterior al baño y la persona se hubiese marchado, no tendría sentido que la cortina estuviese medio cerrada y el agua continuase dentro de la bañera.

Lo que Demand trata de esconder es el instante del mismo baño, pero prolongado: está recreando la famosa imagen del político alemán Uwe Barschel, encontrado muerto por causas desconocidas en la bañera de un hotel, diez años antes. Aunque se cree que fue asesinado, no se han encontrado respuestas claras al respecto, y no se puede confirmar el rumor de que fuera por intereses políticos.

Al representar el hecho de forma tan genérica (aunque claramente evidente), más que hacer alusión al crimen de Barschel y la corrupción política, vendría a mostrar un claro icono de crimen sin resolver, un acontecimiento desconocido de causas inciertas. Se transforma en un escenario del crimen genérico, un *después* reconstruido.



Fig.39. Alexandra Ranner, *Raum VI*, 2010.

La realidad y la ficción se combinan también en las fotografías de la artista alemana Alexandra Ranner, donde podemos observar maquetas construidas por ella simulando espacios interiores y fotografía real de fondo de las mismas. El resultado deviene increíblemente verosímil, lo que le da a la parte construida cierta sensación de irrealidad.

Las construcciones establecen un hilo temporal que abarca dos momentos diferentes: por un lado tenemos la consecución de la fotografía de fondo, y por otro, la construcción de la maqueta y su consiguiente registro fotográfico. De este modo, la imagen que actúa de fondo, retomaría el *mise-en-abîme*, fotografía al infinito, que veíamos como paradigma en *Authorization*, de Michael Snow (fig.23). La realidad que vemos de fondo de los montajes de Ranner estaría doblemente diferida: sería un instante doblemente alejado en espacio y tiempo

desde su concepción original por la artista hasta su posterior recepción por parte del espectador. En *Raum VI* (fig.39) podemos observar el después en las sábanas revueltas de un colchón. Sobre un fondo extraño y surrealista, la habitación que nos muestra aparece desordenada y vacía. Se encuentra abierta de par en par, sin ventanas ni puerta, como si se tratase de una casa abandonada a su suerte y víctima de actos vandálicos. Pese a ello serviría todavía para sus funciones básicas, como es ofrecer un techo.

La oscuridad de la habitación contrasta con la luz exterior, abundante aunque gris, lo que se transforma en metáfora de un mundo tenebroso interior de los sujetos que no están en sus fotos, frente a un exterior luminoso pero poco atractivo. La sensación de seguridad que brinda un hogar se encuentra bastante fragmentada, pues apenas ofrece un rincón en el que resguardarse. La cama como tradicional lugar de refugio aparece tan austera que invita a no ser utilizada, da pie a interpretarla como una fuente de amenazas de la que esconderse.

La figura humana no aparece en las fotografías, pero sí podemos adivinar su presencia reciente a través de las huellas que deja. Estamos de nuevo ante un tiempo pasado, ante un intervalo del cual sólo podemos ver una ubicación temporal final, que como dirá Sergio Mah: “ésta es la fatalidad (o la implausibilidad) de la fotografía, una imagen que tiende a la afasia, pero que al mismo tiempo no impide que se formen movimientos (mentales, ficticios) que hacen que la imagen nunca se cierre ni se detenga de nuevo. De este modo, a pesar de la tendencia a verla como prueba, la imagen fotográfica, en su inevitable precariedad, remite a una temporalidad que jamás podrá quedar circunscrita a la relación testimonial con el momento de la toma.”<sup>48</sup> Los hechos se han desarrollado antes de que la imagen los registre: la fotografía ha llegado tarde.

---

<sup>48</sup> MAH, Sergio. *Op. cit.* p. 16.

### 3.2. Fotografía o fotograma. Suspense interrumpido.



Fig.40. Sharon Lockhart, *Untitled*, 2000.

### 3.2. Fotografía o fotograma. Suspense interrumpido.



Fig.41. Sharon Lockhart, *Untitled One (Becky)*, 1993.

“Todo lo que ocurre en el interior del marco muere totalmente una vez franqueado este mismo marco. Cuando se define la Foto como una imagen inmóvil, no se quiere sólo decir que los personajes que aquella representa no se muevan; quiere decir que no *se salen*: están anestesiados y clavados, como las mariposas.”<sup>49</sup>

La analogía de las mariposas de Barthes sobre los personajes de una fotografía no podría ser más acertada en este contexto, pues la disposición de los sujetos en las fotografías que veremos resulta igual de meticulosa que la colocación de los insectos en la pared. Las escenas que se recrean van a hacer gala de una teatralización cinematográfica absoluta, perfectamente controlada.

Las situaciones en las que nos ahoga Sharon Lockhart parten del dramatismo de la mirada del sujeto. Sin mostrar nada más que un rostro, una escena (relativamente) tranquila, tendemos a introducirnos en la mirada, en la angustia que denota el personaje. En su obra realizada en el año 2000, *Untitled* (fig.40), no hay ningún elemento formalmente perturbador: el joven se apoya de forma normal sobre el respaldo de la silla, el fondo es neutro, su ropa también... Pero la

---

<sup>49</sup> BARTHES, Roland. *Op. cit.* p.72.

expresión, el lenguaje corporal de su cara, lo sumen en unos pensamientos oscuros, agónicos, que transmiten su ansiedad al espectador.

El fuera de campo tan cercano a su cara, a la dirección de la mirada (un elemento *académicamente inapropiado*), está muy bien jugado y oprime nuestra visión de la fotografía, generando una tensión notable. Como diría Zunzunegui, “el imaginario del espectador construye una especie de *fuera de campo temporal* que inscribe a la fotografía en la temporalidad y en la ficción.”<sup>50</sup> La imagen provoca la inquietud del espectador, desata su imaginación ofreciendo dudas y ninguna respuesta.

El instante capturado se aísla del resto, se queda sólo, obviando que la situación recreada tiene un pasado (una razón de ser) y un futuro (que se vendría a desarrollar tras la interrupción fotográfica). El hecho que angustia al personaje, aunque no lo veamos, *sabemos* que existe (siempre dentro de la ficción en la que nos sumergimos con la imagen). Podría ser algo emocional o realmente físico, podría haber algo o alguien delante suya. Pero la imagen está detenida y no nos permite avanzar o rebobinar la escena, como haríamos con un film. Esa necesidad de conocimiento, la fascinación por descubrir qué hay más adelante, establecería una temporalidad *sugerida y ficticia* a la imagen que se dilataría en el tiempo equiparándola, efectivamente, con el fotograma de la película.

Algo parecido a lo anterior, pero quizá más acentuado, pasa con *Untitled One (Becky)* (fig.41). De nuevo tenemos un rostro rozando el fuera de campo, con parte de la cabeza cortada, y un fuerte contraste. Frente a la foto previa, algo más reposada, en esta vemos una mayor agitación interior: la joven permanece con la boca entreabierta, y le vemos fruncir el ceño, pensativa. Además, tiene una posición inclinada hacia delante, como si estuviera a punto de incorporarse o realizar cualquier acción. El corte temporal ha capturado un instante clave: la imagen nos tiene en vilo, a la espera de que pase cualquier cosa, entre un *antes* que desconocemos que ha generado la situación y un *después* que no vamos a poder contemplar para nutrir la curiosidad.

Al no plasmar detalles ajenos al personaje, toda la tensión de la foto se centra en el aspecto psicológico, en un plano más subjetivo. La joven se debate entre un dilema, o busca desesperadamente la solución a un problema, o está preocupada... Cualquier posibilidad, pero está claro que hay *algo* que le ocurre, y nos resulta frustrante e incómodo no poder llegar a descifrar qué es. Como dirá Susan Sontag en su ensayo *Sobre la fotografía*, “aunque la cámara sea un puesto de observación, el acto de fotografiar es algo más que observación pasiva. Como el voyeurismo sexual, es una manera de alentar, al menos tácitamente, a menudo explícitamente, la continuación de lo que esté ocurriendo.”<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> ZUNZUNEGUI, Santos. *Op. cit.* p.136.

<sup>51</sup> SONTAG, Susan. *Op. cit.* p.22.



La artista busca la continuación ficticia de la escena que representa, continuación que se llevará a cabo (o se verá frustrada) sólo en la cabeza del espectador y durante el tiempo de contemplación de la obra, o con las palabras del teórico Eduardo Cadava, “el momento en la imagen parece suspendido y desgarrado de cualquier momento histórico particular, pasado, presente o futuro.”<sup>52</sup> Así, el instante permanece aparentemente detenido en el tiempo, pero su continuación sí se llevará a cabo cada vez que sea observado.

Las escenas que genera Gregory Crewdson capturan un instante de tiempo en el que los personajes sí estaban detenidos. En sus propuestas, “películas de un solo fotograma” como él las llama, recrea unas situaciones de calma en la que todo personaje aparece tranquilo, quieto, parado. La acción se detiene y nunca sabemos a dónde se dirigen, qué hacen o qué les sucede. Se encuentran en el reposo más absoluto e incómodo a la vez pues, aunque de forma relajada, están congelados en el tiempo, sin posibilidad de reanudación de la acción que llevaban a cabo.



Fig.42. Gregory Crewdson, *Untitled (Beneath the roses)*, 2004.

Su trabajo conlleva una meticulosa producción cinematográfica, en el sentido de la elaboración y ubicación del más mínimo detalle. Ya no sólo dispone los personajes a su antojo, sino que también prepara los lugares a fotografiar. Sus escenificaciones se emplazan en las zonas residenciales más típicas americanas, el *american dream* de los barrios, donde podemos ver escenas perfectamente planeadas como si se tratasen de un film. Los escenarios se nos aparecen familiares, pero a la vez genéricos y desconocidos. Se transforman de lugares acogedores y cálidos en fríos espacios cargados de misterio, incertidumbre y miedo.

---

<sup>52</sup> CADAVA, Eduardo. *Op. cit.* p.31.



El coche suele ser un elemento recurrente en sus obras, apareciendo por norma general detenido en medio de la carretera, las puertas abiertas, y las luces encendidas. Así aparece en *Untitled (Beneath the roses)*, de 2004. En la imagen vemos al conductor fuera del automóvil, en pleno chaparrón, completamente quieto. Junto a la puerta, un maletín marrón queda en el suelo. El hombre parece llevar ahí un rato, inmóvil, en mitad de la carretera. Está fijo mirando su mano izquierda, pero no parece que vaya a mover ni un músculo.

En la calle, los edificios se ven poco iluminados, y completamente desiertos. Nadie aparece para preguntarle si se encuentra bien, nadie se ofrece a ayudarlo. Se encuentra completamente solo y aislado, en mitad del pueblo pero en ninguna parte en realidad. Unos metros más adelante en la carretera, en la dirección que llevaba con el coche, se puede ver una columna de luz golpeando violentamente el asfalto. La lluvia que la atraviesa se ve iluminada, creando una sensación espectral.



Fig.43. Gregory Crewdson, *Untitled (Dream house)*, 2002.

El tiempo no corre. Podríamos imaginar la lluvia cayendo sin cesar, deslizándose por el traje del personaje, que seguiría absorto en sus pensamientos, sin moverse un milímetro. La acción ha terminado aquí, donde el protagonista ya no puede hacer nada más.

En palabras de Baer, “toda fotografía alberga el potencial de un futuro diferente porque el momento fotografiado está vacío. La imagen nos permite habitar en el momento fotográfico mientras estamos fuera del tiempo de un modo en el que raramente estamos fuera del tiempo de nuestras vidas.”<sup>53</sup> Podemos reconstruir el momento en que detiene el coche y se apea de él, pero ya no hay un después para la escena, el artista la ha finalizado rotundamente.

---

<sup>53</sup> BAER, Ulrich. *Op. cit.* p.48.

En la fotografía perteneciente a la serie *Dream House* (fig.41), el drama ocurre dentro de casa. En el salón encontramos a una madre y una hija tumbadas, la primera en el sofá, la segunda en el suelo. La hija está dormida, y la madre a punto, mientras observa con dificultad la televisión. A través del ventanal que da al jardín, un hombre se asoma a contemplar la escena, con una luz en una mano y un puñado de rosas en la otra. No sabemos si estaba realizando labores de jardinería en su propia casa, o si es un completo desconocido que se dedica a mirar desde la calle.

De nuevo, tenemos una situación estática, sin un desarrollo de acontecimientos aparente. La madre no ha reparado en el hombre, y él parece observar con tranquilidad el interior. La duración de la escena es indefinida, habiendo extraído de ella la instantánea que tenemos delante. De nuevo, se establece una temporalidad suspendida debida al vacío de información.

La serie *Grief* de Erwin Olaf nos proporciona algo más de información (fig.44). Como el nombre indica, son escenas donde se recrea el dolor por la pérdida. Para ello, lo más importante es la figura, restándole protagonismo al decorado. Los decorados son neutros, de un predominante color pardo muy poco saturado. Aunque en cada fotografía aparece una persona en una ubicación diferente, el estilo es igual, común a todas. La luz exterior ilumina suavemente la escena a través de las omnipresentes cortinas.

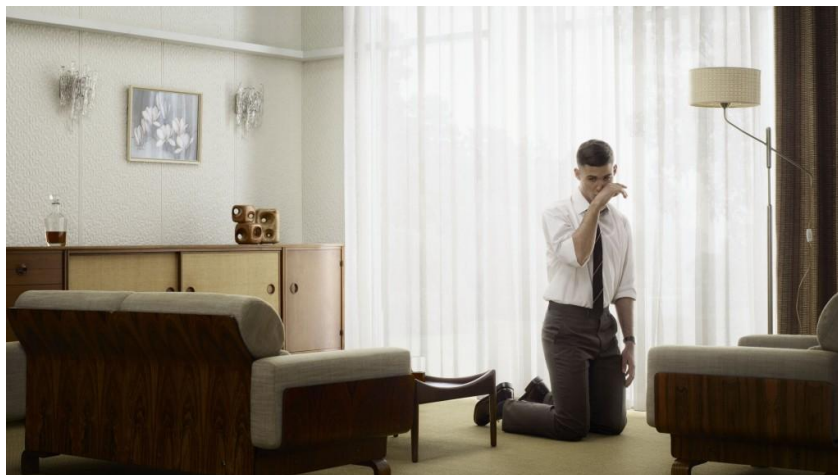


Fig.44. Erwin Olaf, *Grief (Troy)*, 2007.

En *Troy*, una de las fotografías de la serie, podemos ver a un joven vestido de traje en medio del salón. Se encuentra de rodillas en el suelo, frotándose la nariz con el dorso de la mano. Tiene la mirada perdida, los ojos vidriosos, y parece haber sucumbido al llanto.

La ficción que genera nos lleva a especular sobre lo que la fotografía parece haber capturado: el momento en el que el muchacho recupera el control, se levanta del suelo y se enjuga las lágrimas. El arrebató de dolor se ha extinguido, el momento ya ha pasado. Estamos en el

después del acontecimiento. Atrás queda la causa del llanto, y la rabia que lo ha provocado. Impera la calma, la quietud, el silencio.

El instante ahora carece de valor. Lo importante de la escena es lo que acaba de dejar atrás, que ya se presenta de forma irrecuperable. La fotografía nos hace imaginar hacia atrás y reconstruir los hechos, porque el presente en el que se ha instalado ya no es interesante. Olaf ha dejado el acontecimiento fuera de tiempo, inalcanzable, y ha sumido la situación en un presente plano y estático.

La calma es sólo aparente en las situaciones que genera la artista Anna Gaskell. Tras el aspecto inocente de unas niñas jovencitas, habita una realidad oscura, inquietante. Las niñas aparecen vestidas como *Alicia en el País de las Maravillas*, generando así un juego de ambigüedad entre conocido y extraño. En *Untitled #2* de la serie *Wonder*, podemos ver a una de ellas llevando a cabo una reanimación boca a boca a la otra.



Fig.45. Anna Gaskell, *Untitled #2 (Wonder)*, 1996.

En el instante capturado no podemos averiguar si ya le ha insuflado aire a la otra niña o si se dispone a hacerlo en ese momento. Por tanto, resulta desconcertante no saber dónde se ubica el momento que la fotografía ha aislado, si antes del boca a boca o justo después.

Al observar la escena podemos imaginar numerosas posibilidades, desde que la niña se haya ahogado hasta que sea la segunda la que pretenda ahogarla. También hay un cierto componente ambiguo en cuanto a la posibilidad de que el boca a boca sea algo parecido a un beso o una suerte de juego sexual.

El presente de la imagen está cargado de tensión, y puesto que no sabemos ni de dónde viene ni a dónde va, sólo podemos escudriñar de forma inútil en busca de posibles referencias que no existen.

De la misma serie, *Untitled #6* muestra el cuerpo de una de las niñas, con la cabeza fuera de campo, lo cual resulta bastante incómodo a la vista. La niña está suspendida en el aire, como si estuviese elevándose, o se encontrara en el punto álgido de un salto en el que el movimiento se detiene y acto seguido comienza el descenso. Jeff Wall escribirá, a propósito de su obra *Gestus*, acerca del gesto, del movimiento del cuerpo, y de su interpretación en fotografía: “las pequeñas acciones contraídas, los movimientos corporales involuntariamente expresivos que condujeron tan satisfactoriamente a la fotografía, son el remanente de la antigua idea del gesto corpóreo en nuestra vida cotidiana, la forma pictórica de conciencia histórica.”<sup>54</sup> El movimiento en la fotografía se ha vuelto siniestro, inexplicable. Su expresividad, como diría Wall, puede que influya positivamente en la fotografía, pero a la vez la sumerge en una inquietante sensación de irrealidad.



Fig.46. Anna Gaskell, *Untitled #6 (Wonder)*, 1996.

El contraste de la acción con el fondo de árboles y bosques es bastante sugerente. La situación carece de lógica y lanza preguntas sin respuesta en todas direcciones, como qué hace la niña saltando en el bosque, dónde salta exactamente, o si de verdad está saltando y no está realmente colgada de un árbol. La fotografía ha capturado un instante detenido que necesariamente es dinámico, comprende movimiento en la realidad, puesto que la escena carece de equilibrio. Algo se nos escapa y no sabemos por dónde. La reconstrucción ficticia de la situación se torna complicada y poco fiable, y lo único que podemos hacer al respecto es, como decía Sontag, especular y fantasear.

También abierta a la imaginación es la obra de Jeff Wall titulada *Insomnia*, de 1994. La fotografía muestra a un hombre tumbado en el suelo de la cocina, debajo de la mesa. La tan claustrofóbica disposición de elementos resulta agotadora a la vista. Las puertas del horno y el

---

<sup>54</sup> WALL, Jeff. *Op. cit.* p.10.

frigorífico tocarán al abrirlas en la mesa y las sillas del centro de la cocina, que apenas dejan un sitio para pasar. El hombre, que sabemos (gracias al título) que posee un trastorno del sueño, se tumba a la desesperada en el suelo para, de forma infructuosa como observamos, intentar dormir.



Fig.47. Jeff Wall, *Insomnia*, 1994.

Podemos apreciar la agitación del personaje, quien vemos despeinado y sudoroso, probablemente cansado de esforzarse y no poder pegar ojo. En la mesa, junto a un cenicero, hay un recipiente con sal, símbolo tradicional de la mala suerte y la superstición. El cenicero está vacío y limpio, lo que indica que no mata el tiempo ni calma los nervios fumando. La sensación del tiempo detenido que destila la imagen es abrumadora. La noche se hace eterna, iluminada por la fría luz del techo, en esa cocina en la que transcurren sin piedad las horas, ajenas al vacío que ha dejado el reloj en la pared.

Da la impresión de que la escena se haya mantenido así durante horas, hasta el momento presente de la imagen, y vaya a continuar así hasta que se haga de día. No hay muchas referencias al transcurso del tiempo, pero todo indica que en la noche se para, el tiempo se detiene, para una persona que lo único que necesita es *gastarlo* durmiendo. Sin embargo, hay un hecho que se puede interpretar como algo bueno: podemos observar la puerta y el armario abiertos, que además de contribuir al desorden, podrían estar dejando un resquicio de salvación, un lugar por donde se filtre la luz.

Quizá quede algo de esperanza, después de todo.

Conclusiones.

Valorando los resultados obtenidos, y en base a los cinco subcapítulos estudiados, podemos observar rasgos temporales definidos y evidentes. Así, analizando los apartados, podemos establecer que:

- en cuanto a la *temporalidad contenida en la imagen*: hemos visto que tanto sean imágenes fijas expuestas durante un largo período de tiempo, o imágenes compuestas por fragmentos menores de tiempo y realidad, podemos observar en ambos casos una temporalidad contenida en las fotografías, un intervalo de tiempo que se adhiere a la imagen. La “instantánea” en este caso comprende todo un proceso de creación de la imagen, bien por su duración, o bien por su composición fragmentaria;
- sobre la *temporalidad detenida en la fotografía instantánea*: observamos tanto la detención de los líquidos en el tiempo como la suspensión ingrávida de los cuerpos en el aire. En ambos casos tendremos un momento único y efímero, donde el instante capturado no se podrá repetir jamás. Ha sido aislado del resto y lo conservamos convertido en imagen. De esta manera, la fotografía captura así instantes de vida pasados que han sido irrepetibles, que no tienen igual, para de una manera diferida volverlos a revivir siempre que contemplemos la imagen;
- acerca del *intervalo temporal*: la temporalidad de la acción será recreada de forma subjetiva tanto si podemos contemplar el estado inicial del suceso y compararlo con el estado final, como si únicamente tenemos delante el *después*. El acontecimiento deviene imagen en movimiento en el primer caso, o pura especulación en el segundo;
- referido a la *realidad construida para la imagen*: podemos ver que la disposición por parte del artista del escenario y de los modelos (cuando los hay), genera una temporalidad hacia atrás (un *pasado* en la imagen, en su construcción, en el tiempo) y hacia delante (la ficcionalización de un *futuro*), que no se limita al instante del presente que la cámara captura;
- y respecto a la *fotografía como fotograma*: la especulación acerca de la imagen puede llevar a numerosas interpretaciones diferentes, que no siempre coincidirán con la del artista. Sin embargo, si algo podemos sacar en claro, es que las escenas dramatizadas

y perfectamente construidas por los artistas nos sumergen en una temporalidad creada en concreto para la obra, que se desarrollará de forma distinta e individual por cada uno de nosotros. Cualquiera que mire la foto podrá imaginar un intervalo de tiempo alrededor de ella, adjudicándole así un tiempo ficticio determinado.

Por lo tanto, hemos visto aspectos temporales concretos tanto en el *cómo* de la fotografía (tiempo contenido, detenido e intervalo) como en el *qué* de la ficción (realidad construida y ficción cinematográfica), por lo que creemos acertado afirmar la existencia de dicha temporalidad dentro de la fotografía, objetivo principal de este estudio.



## Bibliografía.

- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*. Barcelona, Paidós, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*. 4ª edición. Valencia, Pre-Textos, 2004.
- BERGER, John. *Mirar*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, Paidós, 1984.  
- *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós, 2004.
- DUBOIS, Philippe, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. 5ª edición. Barcelona, Paidós, 1986.
- GROSENICK, Uta; RIEMSCHEIDER, Burkhard (eds.). *Art Now. Arte y artistas a principios del nuevo milenio*. Madrid, Taschen, 2005.
- HAUSER, Arnold. *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*. 5ª edición. Barcelona, Guadarrama, 1982.
- KRIS, Ernst; KURZ, Otto. *La leyenda del artista*. 5ª edición. Madrid, Cátedra, 1982.
- MELOT, Michel. *Breve historia de la imagen*. Madrid, Siruela, 2010.
- MUSEUM LUDWIG COLONIA. *La fotografía del Siglo XX*. Madrid, Taschen, 2007.
- RAMÍREZ, Juan Antonio; CARRILLO, Jesús (eds.). *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del s. XXI*. Madrid, Cátedra, 2004.
- RIBALTA, Jorge (ed.). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. 3ª edición. Barcelona, DEBOLSILLO, 1980.
- WALL, Jeff. *Fotografía e inteligencia líquida*. Barcelona, Gustavo Gili, 2007.
- ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. 6ª edición. Madrid, Cátedra, 1989.
- VV.AA. *Catálogo PHE10. El tiempo expandido*. Madrid, La Fábrica, 2010.



Fotografía y tiempo. La temporalidad contenida en la fotografía conceptual a partir de los '90.

Francisco Miguel García.

Valencia, Junio de 2011.