

Fotografía y tiempo.

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

Tesis doctoral. Mayo de 2017.

Francisco Miguel García Martínez.

Directores: Elías Pérez y Dolores Furió.



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Fotografía y tiempo.

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

Tesis doctoral. Mayo de 2017.

Francisco Miguel García Martínez.

Directores: Elías Pérez y Dolores Furió.



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Fotografía de portada:

Of space and time: Sloth IV, #7548, 2016.

a Dolo, por el comienzo;
a Elías, por el trayecto;
a Noemi, por el tiempo;
a Laura, por el esfuerzo;
a Philippe Dubois, por el *acto*;
a Roland Barthes, por el *punctum*;
a Gabriel Orozco, por el *corazón*.

Gracias.

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

Introducción.....	6
· Aproximación al tema de estudio.....	8
· Motivaciones de la investigación	9
· Metodología empleada	10
· Hipótesis y objetivos de la tesis	12
Parte I. Fotografía y controversia. Debates iniciales.....	13
1. Consideraciones generales de la fotografía y el tiempo	14
1.1. Objetividad o subjetividad de la fotografía	17
1.2. Instantánea y exposición temporal	21
1.3. Documento y ficción.....	24
Parte II. Fotografía y tiempo. Análisis de obra	27
2. El tiempo dentro de la fotografía	28
2.1. Temporalidad contenida. Exposiciones dilatadas.....	32
2.2. Tiempo suspendido. Momentos efímeros.....	45
3. El tiempo comprendido entre intervalos.....	57
3.1. Antes y después. Intervalos ausentes	61
3.2. Secuenciación y serialidad. Ciclos (in)completos	73
4. El tiempo en la ficción fotográfica	84
4.1. Espacio y tiempo. Realidades construidas	88
4.2. Fotografía o fotograma. Suspense interrumpido	101
Parte III. Desplazamientos. Proceso fotográfico	112
5. <i>Of space and time</i>	113
5.1. <i>The city</i>	117
5.2. <i>Transbord</i>	122
5.3. <i>The subway</i>	127
5.4. <i>Sloth</i>	132
5.5. <i>Intervals</i>	137
5.6. <i>The edge</i>	143
5.7. <i>Madrid's skies by car</i>	151
5.8. Análisis de resultados	155
Conclusiones.....	158
Bibliografía	163
Resúmenes	166

Si hay una pregunta que la fotografía no cesa de hacernos es la del tiempo. No sólo el tiempo de lo que ha sido atrapado por la fotografía, ni el del acto en sí, sino el tiempo que no cesa de añadirse a la obra, la redobra y la transforma. Lo que sin lugar a dudas es cierto para cualquier obra de arte, es aún más importante en el caso de una creación cuyo material mismo está tan íntimamente vinculado con la experiencia del tiempo.

Régis Durand

Introducción

La relación de la fotografía con el tiempo es intrínseca a su naturaleza y abre numerosas vías de investigación. El tiempo está presente en la concepción mecánica de la fotografía, es un factor a tener en cuenta a la hora de capturar la imagen, y su variación determina diferentes desenlaces. Además, el tiempo histórico se adhiere a la fotografía en ciertas prácticas convirtiéndola en documento, en testimonio. Se quiera o no, sea esa la pretensión o se pase por alto, cualquier fotografía deviene memoria, se acaba convirtiendo en testimonio de una época. Pero no es tanto la fotografía como documento sino como *medio artístico* lo que supone un horizonte para este estudio.

En la presente investigación veremos diferentes aplicaciones temporales: desde la exposición temporal que engloba el tiempo en su concepción, hasta la fugacidad de la instantánea que detiene y congela el movimiento; de los intervalos que determinan un *antes* y un *después*, acotando el acontecimiento registrado en las fotografías, hasta las series y la fotografía de archivo, que hablan de características comunes y discursos comprendidos en sus imágenes; y desde la disposición de elementos para la imagen e incluso la construcción de la realidad fotografiada, hasta el tiempo imaginario desencadenado en la contemplación de ficciones fotográficas, que ponen a prueba la credibilidad del medio.

Para llevar a cabo la investigación, partimos de unas concepciones tempranas de la fotografía, que sirven de contexto para desarrollar una estructura de tres grandes bloques temáticos: el tiempo dentro de la fotografía, estudiando cómo se captura; el tiempo comprendido entre intervalos fotográficos, atendiendo a la disposición y recepción de la fotografía por parte del espectador; y un tiempo comprendido en la ficción fotográfica, que se desarrolla posteriormente a la recepción de la imagen, y que se centra en qué vemos en la fotografía.

En base a estas aplicaciones, presentamos un proceso fotográfico que genera largas exposiciones en movimiento, para añadir un desplazamiento espacial a la propia exposición temporal, generando *recorridos temporales* abstractos; más tarde, estos recorridos los vamos a mostrar en forma de series de fotografías, repetidas en diferentes momentos, estableciendo así un intervalo temporal entre grupos de fotografías; y para añadir el componente de ficción a lo que se muestra en la fotografía, llevamos las capturas al blanco absoluto, ocultando de esta manera la información registrada en la fotografía.

Para realizar una aproximación al tiempo en la fotografía, vamos a separar las obras según sus características temporales. Si nos fijamos en *cómo se captura* la fotografía, en las condiciones mecánicas y temporales de su concepción, tenemos dos tipos de fotografía completamente opuestos. Por un lado, las largas exposiciones comprimen en una imagen estática todo el tiempo empleado en la gestación de la foto, que puede ser desde unos minutos en algunos casos, a varias horas en otros, llegando a exposiciones de hasta dos años para una misma fotografía. Se trata de un tiempo comprendido *dentro* de la fotografía. En el extremo temporalmente opuesto, la fotografía instantánea reduce la realidad a un corte en el tiempo, a un instante que se pierde del flujo temporal y se conserva en una fotografía. El movimiento se detiene y los objetos quedan petrificados para siempre en la imagen. La fotografía es *extraída* del tiempo.

Por otra parte, atendiendo a *cómo se muestra* la foto, nos encontramos con los intervalos fotográficos, que con una imagen de antes y otra de después, delimitan un acontecimiento en su interior, aunque en ocasiones basta una única imagen final para sugerir los hechos ocurridos. Estas piezas recrean un movimiento imaginario en su interior, delatando la cantidad de tiempo invertida en el desarrollo de la acción. Si indagamos un poco más, vemos series que constan de más de dos fotografías, y desarrollan todo el proceso temporal registrado en el evento. Estas secuencias de fotografías derivarán en otro tipo de series que ya no detallan paso a paso el acontecimiento, sino que muestran su discurso a través de distintos momentos comunes, lugares u objetos, funcionando como un archivo fotográfico.

Cuando la utilización de la fotografía se pervierte a favor de la manipulación y construcción de la imagen, el interés se desplaza hacia *qué muestra* la foto. Las situaciones que se representan delante de la cámara están estudiadas y meticulosamente preparadas: se disponen los elementos y sujetos de forma que la imagen resultante proyecte un mensaje concreto. La construcción del escenario requiere todo un lapso de tiempo previo a la toma de la imagen. Esta práctica acaba derivando en una escenificación propia del film, recreando situaciones que recuerdan más al fotograma que a la foto. La ficción se adhiere a estas escenas orquestadas, que cuestionan la veracidad de la fotografía, y provocan la especulación por parte del espectador al recrear un tiempo ocurrido en los acontecimientos ficticios narrados en la imagen.

La dificultad inicial para definir y ubicar algunas de las imágenes aquí presentes ha sido una de las motivaciones principales para desarrollar la investigación. El intervalo entre dos fotos esconde una ilusión de movimiento de la que no teníamos respuesta, y que establece una relación con el fotograma que invita a la comparación del medio fotográfico con la imagen en movimiento. Este instante comprendido entre dos fotografías se desarrolla de manera ficticia en la mente del espectador, una y otra vez, cuando la vista pasa sin parar de la primera a la segunda imagen. Ese momento requería poder dotar su presencia de un contexto, de unas características temporales y de una relación con la fotografía acertada para poder saciar la curiosidad que nos provoca.

Los aspectos temporales de las fotografías expuestas desafían la mirada y plantean cuestiones acerca de su naturaleza. Todas ellas suponen una incomodidad de algún tipo, un estado de desequilibrio que incita a su análisis y posterior comprensión. Como decíamos, el proceso de ubicar cada pieza en su respectiva categoría ha supuesto discriminar los aspectos temporales más leves de la obra a favor de los más evidentes, ya que hay muchas fotografías que podrían dar para un capítulo entero de análisis. De esta manera, se ha pretendido establecer una respuesta a todas las fotografías que en algún momento han supuesto la duda, han invitado a adentrarse en su atmósfera temporal, buscando referencias anteriores al período temporal que hemos delimitado en el trabajo para poder comprender qué se ha hecho previamente, y de dónde vienen algunas de las piezas más importantes aquí vistas.

Por otra parte, el trabajo personal preexistente con el medio fotográfico ha instado enormemente a la búsqueda de una línea conceptual definida, de unos antecedentes y unas referencias actuales para poder generar un cuerpo práctico sólido y con una base teórica bien establecida. Surgida como consecuencia del planteamiento teórico inicial y las hipótesis que éste plantea, la resolución práctica aquí recogida ha sido fruto de numerosos cambios de rumbo, caminos equivocados, pruebas y errores y, en definitiva, la maduración de los conceptos que se establecen como premisa para llevar a cabo a partir del estudio de los referentes.

Para el desarrollo de esta investigación, hemos optado por una metodología basada en la utilización de trabajos monográficos sobre la fotografía, especialmente orientados a los aspectos temporales, así como la búsqueda exhaustiva de referentes en catálogos, revistas especializadas y recopilaciones publicadas. La bibliografía incluida delata una intencionalidad concreta en cuanto a la búsqueda de textos y maneras de proceder, habiendo optado por aquellos trabajos que abordan de manera más o menos directa las cuestiones que aquí se pretende estudiar, y dejando de lado las publicaciones más generalistas sobre la fotografía o su historia.

Todo trabajo tiene un referente principal, y en este caso, nuestro libro de cabecera ha sido, indudablemente, *El acto fotográfico. De la Representación a la Recepción*, del teórico francés Philippe Dubois. Este estudio supone un acercamiento en profundidad a la concepción mecánica de la fotografía, a su *acto*, a las maneras de capturarla que vamos a estudiar en el capítulo *El tiempo dentro de la fotografía*, orientado sobre todo a la temporalidad de la instantánea como corte en el flujo temporal. De igual manera, plantea un análisis de obras fundamentales para entender los intervalos y las secuencias fotográficas, partiendo del análisis de una de las piezas clave para su comprensión: *Authorization*, de Michael Snow. El tratado de esta pieza arroja una serie de información y abre a la vez ciertas vías de estudio reflejadas en el bloque de *El tiempo comprendido entre intervalos*, que suponen un antes y un después en la investigación.

Además, nos sumerge en uno de los debates acerca de la fotografía más cuestionados desde sus inicios: la objetividad o subjetividad de la fotografía. A partir de la indagación en esta discusión por parte de Dubois (que resumimos en el capítulo con el mismo nombre), se desarrolla todo un bloque de estudio que acabará cristalizando en *El tiempo en la ficción fotográfica*, que trata la relación de la imagen construida para la fotografía con la recepción y credibilidad por parte del espectador, a través de las ficciones representadas en las fotografías.

Hay un referente temprano que también ha ayudado a asentar y elaborar la base de este discurso, gracias a la visión emocional de la fotografía que aporta: *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*, de Roland Barthes. Esta mención puede parecer innecesaria, debido a la popular y habitual reducción de la intención contenida en el libro al ya característico 'esto ha sido'. Sin embargo, esa conclusión a la que llega Barthes es más que necesaria, tanto en su escrito como en el estudio de la fotografía en general, para poder comprender y asumir otros aspectos temporales futuros. Además, introduce conceptos imprescindibles como el *spectrum* y, sobre todo, el *punctum*, definiendo de esta forma uno de los mayores atractivos en la fotografía.

Otra referencia fundamental en el desarrollo de esta investigación ha sido *El tiempo expandido*, catálogo de PHotoEspaña, comisariado por Sergio Mah. A través de una gran cantidad de obra relevante sobre el tema del tiempo en la foto (mucho incluida en este trabajo), presenta rotundos artículos acerca de las cualidades temporales fotográficas. Tres de ellos han sido de gran ayuda: el del mismo comisario, *El tiempo expandido*, que trata la relación de los aspectos temporales de la fotografía con sus características inmanentes; *La imagen: un monstruo de tiempo*, de Eduardo Cadava, relacionado con la recepción del tiempo de la fotografía por parte del espectador; y *La suspensión del tiempo del obturador: hacia una teoría democriteana de la fotografía*, de Ulrich Baer, quien plantea un acercamiento más técnico del funcionamiento mecánico de la cámara en relación con una visión más abstracta de la vida y la fotografía.

Hemos estudiado dos referencias más que consideramos necesarias, sumando en total cinco libros imprescindibles en la presente investigación. Los demás son importantes en mayor medida, pero accesorios; sin embargo, sin estos cinco, nada habría sido igual. El primero de ellos es *Sobre la fotografía*, de Susan Sontag, que en base a diferentes puntos de vista, relata la relación de la fotografía con nuestra forma de comportarnos y sentirla. Y el otro es *La fotografía plástica. Un arte paradójico*, de Dominique Baqué, que lleva a cabo la nada fácil tarea de establecer un recorrido por la situación de la fotografía en relación con la producción artística, y delimita los usos entre la fotografía tradicional y la utilizada por los artistas, que bautiza como el título de su libro. Sin duda, un punto de referencia para enfocar la fotografía que vamos a tratar en la presente investigación.

Partiendo de los referentes mencionados, vamos a buscar respuestas a ciertas cuestiones:

¿existe realmente un tiempo *dentro* de la fotografía? ¿Qué diferencias hay entre una instantánea y una exposición temporal? ¿Cómo podemos averiguar la naturaleza de ese tiempo? ¿Cómo lo podemos clasificar? ¿Se considera movimiento lo que se produce entre dos fotografías? ¿Qué diferencia se establece entonces entre dos fotografías y dos fotogramas? ¿El tiempo existe en la reconstrucción mental de una escena fotografiada? ¿Y en la ficción que muestran algunas fotografías? ¿Cómo podemos aportar algo nuevo al medio fotográfico en relación al tiempo? ¿Cómo podemos relacionar los procesos fotográficos con las cuestiones temporales planteadas? En definitiva, ¿está todo hecho ya o aún existe camino por recorrer?

El planteamiento de estas hipótesis nos incita a comprometernos con unos objetivos concretos en la investigación que nos aporten respuestas concluyentes:

Demostrar la existencia de un tiempo asociado a la fotografía, en cuanto a su manera de ser capturada si se trata de una exposición temporal, o en su extracción del flujo de la realidad en caso de una instantánea.

Comprobar la presencia del tiempo entre los intervalos fotográficos, en el contenido que permanece oculto entre dos fotografías, así como en secuencias de más de dos fotografías y otras series de archivo fotográfico.

Probar la existencia del tiempo en la recepción e interpretación de la fotografía por parte del espectador, y estudiar la relación temporal de la preparación previa de la toma fotográfica y la construcción física de la escena a fotografiar.

Desarrollar un proceso fotográfico innovador basado en el estudio llevado a cabo, que se inscriba en la realidad temporal propuesta en el marco teórico, confirmando las respuestas aportadas.

Utilizar el material bibliográfico y fotográfico para complementar e ilustrar el desarrollo teórico y práctico de la investigación, ateniéndonos a sus características temporales en relación al marco teórico propuesto.

Parte I

Fotografía y controversia. Debates iniciales.

Capitulo 1. Consideraciones generales de la fotografía y el tiempo.

1. Consideraciones 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.

John Berger

Toda fotografía nos habla de un *tiempo* pasado, de un *hecho* ocurrido necesariamente delante de la cámara, y de un *acto* que ha generado la imagen. La escena no aparece de forma automática, sino que hay un gesto detrás de la cámara, una intención, y arrastra una connotación temporal con ella.

Si bien ésta se trata de una afirmación hoy en día aceptada y superada, no siempre ha sido así: “Se ha dicho muchas veces que la fotografía no conseguía salir de los mismos viejos debates. Por ejemplo, ¿es o no es un arte? ¿Un arte menor? ¿Un arte ‘medio’? O bien: ¿cuál es la ‘verdadera’ fotografía? ¿La que es ‘pura’ (directa, no manipulada), y que entonces se opondría a una fotografía ‘impura’ (manipulada, construida)? Estos son, en muchos aspectos, falsos problemas. Pero sin embargo, forman parte de la historia de la fotografía, *son* en cierto modo la historia de la fotografía”.¹

Uno de los debates primeros sobre el medio fotográfico surgió acerca de la creencia en su carácter mimético y objetividad, o bien la utilización tendenciosa y subjetiva de la fotografía por parte del artista para manipular la realidad. ¿Se trata de una herramienta aséptica que sólo se puede limitar a capturar el mundo tal cual es? ¿O bien existe la posibilidad de que su capacidad imitadora se vea comprometida y pervertida por los intereses sociales y políticos?

Otro discurso ha establecido diferencias temporales entre una fotografía que atrapa un instante fugaz en la historia, y una utilización más bien sociocultural de la misma, que se mantiene al margen del momento histórico en que se realiza. ¿Es más importante el aspecto temporal de la foto como herramienta histórico-política? ¿O es su finalidad un uso social para la gente, como el retrato o el archivo? ¿Cómo es la relación de la fotografía con el tiempo en ambos casos?

¹ DURAND, Régis, *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998. p.27.

Un tercer debate surge cuando, una vez democratizado el uso de la fotografía, se pervierte la reproducción objetiva de la realidad y se empieza a manipular la imagen, a construir realidades ficticias. ¿Dónde queda la verdad en la fotografía? ¿Qué ocurre con la anterior credibilidad del documento histórico? ¿Dónde nos llevan los límites de la manipulación y la ficción?

Estas tres problemáticas suponen el antecedente y punto de partida de una investigación que desarrollará posteriormente las cuestiones referidas a tres aspectos temporales de la fotografía: el tiempo *dentro de la fotografía*, en primer lugar, que se verá reflejado en cómo se captura la foto; el tiempo *comprendido entre intervalos*, a continuación, que hablará del acontecimiento ubicado entre dos fotografías; y la temporalidad *en la ficción fotográfica*, por último, que cuestionará el tiempo ficticio generado en la imaginación del espectador al observar las escenas construidas por el artista.

1.1. Objetividad o subjetividad de la fotografía.

La fotografía no es tanto un discurso *sobre* la realidad sino una parte integrante *de* la realidad. (...) es importante que la imagen esté tan llena de materia y de detalles como el propio mundo -o, incluso, a causa de su poder de concentración, aún más llena-. En este caso, el fotógrafo ya no es tanto el escultor que desprende la belleza formal inherente a la materia de forma obstinadamente muda, sino el investigador deseoso de abandonar el lugar del drama en su estado, en su abundancia de detalles desordenados.

Rosalind Krauss

El discurso acerca de la objetividad mecánica de la fotografía se ha visto salpicado desde sus inicios por la sombra de *la mano del artista*, quien ha dotado de características propias al momento de la toma y ha subvertido esa noción de objetividad. Sin embargo, resultaría ingenuo negar que toda fotografía recoge necesariamente la realidad ubicada frente a su ángulo de visión, y precisamente este hecho se ha vuelto en contra del mérito del fotógrafo.

Para tratar tal consideración acerca de la fotografía nos acercamos a la visión que Philippe Dubois recoge en su libro *El acto fotográfico*, donde presenta una evolución en 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. Para aproximarnos a la visión de Dubois, debemos entender que se da de forma cronológica, según la realidad de la fotografía fue modificando la perspectiva que se tenía de ella:

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

En este primer apartado entran en juego las comparaciones iniciales entre fotografía y pintura, que plantean un claro reparto: “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.”² 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.

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

Algunos pintores, viendo amenazado su trabajo, juegan 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 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.”³

La fotografía es considerada por muchos como una captura idéntica de la realidad, una réplica que no aporta nada nuevo y se presenta al mundo de una forma totalmente aséptica, sin contenido ni emoción. Se trata de una herramienta *objetiva* que se limita a reproducir la realidad facilitando el trabajo a otro tipo de pintores que sí hacen uso de ella, pero quedando relegada a un mero recurso técnico.

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

Aceptada la noción de neutralidad y carencia de intención de la fotografía, el discurso irá madurando hasta aceptar que no sólo se produce una captación literal de la realidad, sino que también las convenciones sociales, los ámbitos culturales y la formación de quien toma la foto se verán reflejadas en la imagen: “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.”⁴ Ya no se puede limitar la visión fotográfica a un mero acto mecánico sin nada detrás, porque vamos a considerar la *recepción* de la imagen dentro de la ecuación.

Dubois defiende 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.”⁵

³ *Ibíd.* p.22.

⁴ MELOT, Michel. *Breve historia de la imagen*. Madrid, Siruela, 2010. p.71.

⁵ DUBOIS, P. *Op. cit.* p.39.

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, bajo los cuales se llevará a cabo la captura. Como continúa Melot, “hay que admitir que detrás de cada objetivo, incluyendo mis gafas, hay una espera y hay una elección.”⁶

Podemos asumir que la reproducción de la realidad se lleva a cabo de manera objetiva, que la fotografía muestra exactamente lo que se encuentra delante de su ángulo de incidencia de la luz; sin embargo, esto no implica que cualquiera en la misma situación realice la misma toma o consiga los mismos resultados. Los códigos culturales están arraigados socialmente de una forma más o menos homogénea, según una ubicación geográfica concreta, pero siempre habrá discrepancias y visiones alternativas.

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

Teniendo en consideración que la recepción de la imagen será diferente según el tipo de espectador, su procedencia o su cultura, ya no podemos limitarnos a una objetividad de la fotografía. Sí es cierto que una foto va a ser igual para todos, pero a la vez, abre un mundo de posibilidades acerca de su interpretación. Entonces, ¿qué nos queda? Si no podemos fiarnos de nuestra interpretación de la realidad de esa imagen, puesto que tampoco conocemos la intencionalidad ni la visión detrás de quien la ha llevado a cabo, ¿qué certeza podemos obtener de la fotografía?

Dubois continúa hasta llegar al concepto de la *huella*, del registro, del acontecimiento fotográfico: “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 index casi puro.”⁷

⁶ MELOT, M. *Op. cit.* p.72.

⁷ DUBOIS, P. *Op. cit.* p.49.

La fotografía deviene huella de una realidad acontecida, prueba irrefutable de que la imagen existió, al margen de su significado e interpretación: “la foto-índex 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.”⁸

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 el que se captura y en el que se recibe condiciona su visión y comprensión), certifica que efectivamente dicha realidad ocurrió delante de la cámara, se produjo una escena fiel a lo que la cámara muestra, ya sea una imagen espontánea o construida.

Por lo tanto, como conclusión, asistimos a una sucesión lógica de pensamiento en la concepción de la fotografía: partimos de una primera admiración por la cualidad mimética de la realidad, que restringe su utilización como mera herramienta sin intencionalidad artística; más tarde, podemos comprobar que los códigos culturales de quien realiza la fotografía impregnan la misma, y sin una ubicación contextual correcta por parte del espectador, la lectura de la fotografía no podría ser completa; y para terminar, puesto que dudamos tanto de su intención como de sus posibilidades de recepción, de lo único que se puede estar seguro en 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 al receptor.

De este modo, dejamos atrás la asociación despectiva de objetividad de la fotografía, *en cuanto a su realización* (no se puede negar que el acto en sí registra la realidad de manera idéntica), y aceptamos que se trata de una disciplina con una visión ciertamente creativa y subjetiva, capaz de inscribirse, recientemente y con numerosas dificultades, en la historia de las bellas artes.

⁸ *Ibíd.* p.51.

1.2. Instantánea y exposición temporal.

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.

Sergio Mah

La huella que permanece físicamente en la película (o digitalmente a través 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 físicamente la persona o el objeto fotografiado, sino que 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 contemporáneo: 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 vínculo imposible e ilógico entre el 'aquí y ahora' de la imagen y el 'allí y en otro tiempo' de lo representado."⁹

Douglas Crimp habla 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 que jamás se resolverá respecto a la dualidad temporal de esa imagen. En cuanto al deseo de representación, apunta 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."¹⁰

⁹ MAH, Sergio. 'El tiempo expandido'. Publicado en VV.AA. *El tiempo expandido*. Madrid, La Fábrica, 2010. p.16.

¹⁰ CRIMP, Douglas. 'La actividad fotográfica de la posmodernidad'. Publicado en RIBALTA, Jorge (ed.). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004. p.159.

Además de la separación temporal entre instante capturado e instante representado, hay varios debates acerca del carácter de instantaneidad de la fotografía. Thierry de Duve plantea 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.”¹¹ Tenemos así una imagen que captura un momento único, que ya no volverá jamás.

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.”¹² 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 ilustra mediante dos tipos de fotografía: la instantánea se relaciona con la foto de prensa, que relata una serie de acontecimientos históricos concretos, irrepetibles en el tiempo; la exposición temporal, en cambio, la ejemplifica con el retrato, puesto que toda imagen capturada de esta manera participa de la muerte del instante retratado, así como del momento perteneciente al modelo que ya queda atrás en la fotografía pero permanece congelado para siempre. Y para concluir, afirma que “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.”¹³

Para resumir los conceptos acuñados por Thierry de Duve, tenemos por un lado la instantánea, la fotografía *como-evento*, ejemplificada en la foto de prensa, el documento histórico; y por otro, la exposición temporal, la fotografía *como-imagen*, ilustrada con el retrato, la composición de la escena para la fotografía. Esta separación está hablando de diferentes usos en la fotografía, ya que por un lado, la instantánea se asocia a un uso social e histórico (en cuanto que documento) mientras que por otro, la exposición temporal deviene creación y voluntad artísticas, un uso histórico de la misma en cuanto que tradición y memoria.

¹¹ DE DUVE, Thierry. ‘Time, Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox’. Publicado en *October*, nº 5. 1978. p.114.

¹² *Ibid.* p.116.

¹³ *Ibid.* p.113.

Acerca de la noción de temporalidad como temática dentro de la propia fotografía, Ulrich Baer establece 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 mismo su tema capturando momentos decisivos.”¹⁴ 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 vemos en la foto de Robert Capa del soldado muerto en la guerra civil.

Es interesante comparar ambas propuestas porque tienen elementos en común. La división de Thierry de Duve separa instantánea (foto de prensa, foto *como-evento*) y exposición temporal (retrato, foto *como-imagen*). La fotografía como “momento decisivo” de Ulrich 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*.

Esta separación va a derivar en documento (fotografía *como-evento*, prueba de una realidad histórica) y ficción (fotografía *como-imagen*, construcción de la realidad, fotografía plástica), cuando se extienda el uso de la fotografía como herramienta por parte de los artistas.

¹⁴ BAER, Ulrich. ‘La suspensión del tiempo del obturador: hacia una teoría democriteana de la fotografía’. Publicado en VV.AA. *El tiempo expandido*. Madrid, La Fábrica, 2010. p.46.

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.

Arnold Hauser

La veracidad y credibilidad de la fotografía va a quedar en entredicho cuando los artistas comienzan a utilizarla bajo sus diferentes propósitos, y ya no se limite a dar por hecho su carácter de realidad, de documento social. En este sentido, utilizaremos el concepto de “fotografía plástica”, introducido por la francesa Dominique Baqué en su libro del mismo nombre, y que engloba la utilización de la fotografía como herramienta bajo una intencionalidad artística, y ya no como reportaje o documento: “No se trata de la fotografía denominada ‘creativa’, ni de la fotografía de reportaje ni de la fotografía aplicada, sino de la que utilizan los artistas; la fotografía que no se inscribe en una historia del medio supuestamente pura y autónoma sino, por el contrario, la que atraviesa las artes plásticas y participa de la hibridación generalizada de la práctica, de la desaparición, cada vez más manifiesta, de las separaciones entre los diferentes campos de producción.”¹⁵

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 como construcción y manipulación de dicha realidad, respectivamente. Para dejar atrás el carácter documental capturado en la fotografía a favor de una realidad construida delante de la cámara, se llevará a cabo una planificación y construcción de la escena, 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.”¹⁶ La situación y el acontecimiento ahora *se provocan* en el estudio del artista, llevándose a cabo de forma intencionada. El interés se desplaza desde la calle hacia el estudio, de la simple observación a la manipulación controlada, y se llevará a cabo el registro fotográfico de aquello que sin supervisión por parte del fotógrafo no ocurriría de forma normal, como dice Coleman.

¹⁵ BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica. Un arte paradójico*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003. p.9.

¹⁶ 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.

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 misma prueba fehaciente de una existencia, pero que nos muestra imágenes poco creíbles o desconcertantes. Apunta Douglas Crimp que “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 una dimensión narrativa.”¹⁷

El resultado confunde al espectador, que empezará a ubicar las fotografías dentro del discurso del film, como ficciones extraídas de una película. Lo que observa como real, obviamente manipulado, va a empezar a dinamitar la noción de objetividad mecánica de la fotografía y su tradicional veracidad, puesto que la existencia de lo fotografiado es lo único que podemos considerar como realmente ocurrido delante de la cámara; sin embargo, lo que la fotografía no puede probar es que no haya sido fingido, provocado.

Laura Bravo tiene una interesante y acertada reflexión al respecto en la que plantea tal subversión: “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.”¹⁸ De manera ya irreversible, la fotografía como documento social e histórico se verá comprometida por la teatralización y ficción del momento a fotografiar.

Pero, ¿cómo referirnos a este nuevo “instante”, propio de los artistas, en oposición al “instante decisivo” anclado a la noción de fotografía tradicional? Dominique Baqué propone una más que acertada definición: “Mientras que la vanguardia creía en la posibilidad de escribir la historia, de conferirle forma –la forma de lo nuevo, cuando no se trataba, de manera más radical, de la forma de la revolución-, de inventar su significado; mientras que el posmodernismo no cesaba de regresar a la historia, de apropiársela revisitando modelos, escuelas y posturas artísticas, la fotografía de finales de los años noventa (...) se realiza en otro lugar: en el puro y frágil presente del ‘instante dado’.”¹⁹

¹⁷ CRIMP, D. *Op. cit.* p.160.

¹⁸ BRAVO, Laura. ‘De la ficción como realidad a la realidad como ficción: un recorrido fotográfico desde los ochenta hasta hoy’. Publicado en RAMÍREZ, Juan Antonio; CARRILLO, Jesús (eds.). *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del s. XXI*. Madrid, Cátedra, 2004. p.218.

¹⁹ BAQUÉ, D. *Op. cit.* p.234.

Si el instante decisivo no se produce por sí solo, quizá sea más interesante buscar una manera de recrear un instante de significado propio, ese *instante dado*. Así, Baqué prosigue, definiendo su concepto: “El instante dado no debería confundirse con el instante decisivo que fue el paradigma mismo del reportaje defendido por Henri Cartier-Bresson: el instante dado, aun conjugiándose en presente, no recorta ningún momento electivo en el *continuum* estacionario de la duración. No se trata de un instante privilegiado, aurático, susceptible de promover el puro acontecimiento, sino que, por el contrario, se trata de un momento neutro, un momento cualquiera, intercambiable: un momento "gris" que no se eleva jamás hasta la plenitud del sentido. El instante dado nunca es acontecimiento, y en esta fotografía de ‘lo extremo contemporáneo’, la historia ha implosionado: sólo quedan por escribir historias en primera persona, micro-historias que ya no reivindican ni siquiera la originalidad del sujeto. Como mucho, un fragmento de su verdad inmediata.”²⁰

El *instante dado* como herramienta de la fotografía plástica reemplaza al *instante decisivo*, propio de la fotografía periodística y social, y se verá caracterizado por una construcción del significado, por una subversión de la noción de verdad a favor de la ficción, de la que la fotografía ya siempre será sospechosa.

²⁰ *Ibid.* pp. 234-235.

Parte II

Fotografía y tiempo. Análisis de obra.

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.

Philippe Dubois

La fotografía se ancla, irremediabilmente, al *aquí-y-ahora* del momento fotografiado. Aunque se desconozca la procedencia o la época, tendrá siempre una carga contextual adherida. La memoria permanecerá en la foto aunque no la veamos o no la sepamos interpretar. Contiene *necesariamente* un tiempo y un lugar. Como dice 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, aspectos que dejaremos atrás, ya que vamos a estudiar las imágenes catalogadas como "fotografía plástica". En ellas, este tiempo estaría más relacionado con una manera de mirar *dentro* de la fotografía, el gesto que la ha producido.

Se trata del tiempo que la fotografía abarca en su realización, en el *cómo* se ha generado y en lo que provoca, y que podríamos separar en dos grupos: un tiempo *contenido* en la imagen, 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; y 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.

Ambas nociones establecen un acercamiento al tiempo inserto dentro de la foto, tanto el que está literalmente comprendido en la exposición de la imagen, como el que se ve reflejado en el instante detenido en el momento de la captura, y evidencian la existencia de un aspecto temporal que se mantiene al margen del contexto de la fotografía y su memoria histórica.



Fig.1. Hiroshi Sugimoto, *Tri City Drive-In*, 1993.

2.1. Temporalidad contenida. Exposiciones dilatadas.

En una foto, nada puede ser precisado como anterior y/o posterior. Todo se instala en una especie de tiempo cero.

Santos Zunzunegui



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

Una exposición larga condiciona a las fotografías para ser contenedoras de una suerte de vida correspondiente al período expuesto a la luz. Se trata de una compresión del tiempo en una fotografía fija, múltiples realidades cambiantes a cada segundo que se sumergen en la estaticidad y unidad de una sola imagen.

La primera fotografía conocida, *Point de vue de la fenêtre du Gras*, realizada en 1826 por el ingeniero Nicéphore Niépce (Chalon-sur-Saône, 1765 – Saint-Loup-de-Varenes, 1833), contiene la acción del sol sobre los dos lados de la fachada fotografiada, debido a la duración de más de ocho horas de la exposición (fig.2). Durante todo este intervalo de tiempo, la fotografía fue recogiendo las variaciones solares a cada segundo, condensando así toda una jornada de intervención. 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 de la luz solar en la misma, ni qué ocurrió antes y qué después, puesto que la imagen está quieta; se encuentra detenida en el tiempo pero, a su vez, abarca un largo período temporal en su realización.



Fig.3. Louis Daguerre, *Boulevard du Temple*, 1838.

El tiempo mencionado corresponde 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, ni su contexto histórico y social; la experiencia de la fotografía que planteamos en este capítulo se centra en las condiciones y duración recogidas en su realización.

La primera fotografía donde se captura la imagen de una persona, *Boulevard du Temple*, tomada en 1838 por Louis Daguerre (Corneilles-in-Parisis, 1787 – Bry-sur-Marne, 1851), captura en un lateral de la misma 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 tras una larga intervención. Como escribe Ulrich Baer acerca de la obra, “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.”²¹

Tal desaparición no se corresponde sino al movimiento mismo prolongado en el tiempo que ha sido sintetizado en una fotografía estática. El tiempo captura y a la vez deforma la realidad, la sumerge en una nueva realidad fotográfica que contiene espacio y movimiento simultáneos, detenidos para siempre en una imagen fija. Al extenderse el tiempo de exposición, los sujetos no aparecen claros y definidos en la imagen final, sino que dejan su rastro por la película en una síntesis de movimiento y tiempo visualmente abstracta.

²¹ BAER, U. *Op. cit.* p.43.

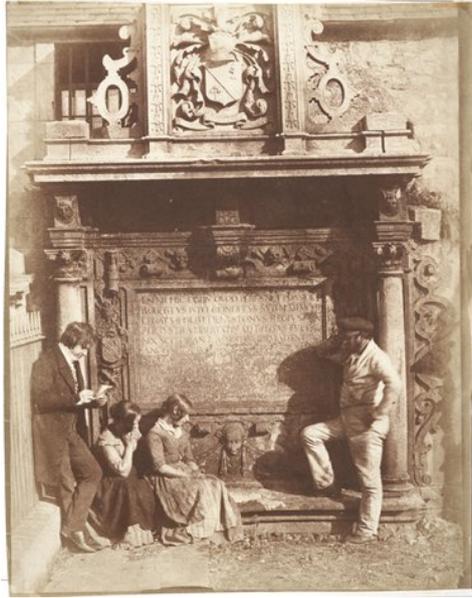


Fig.4. David Octavius Hill, *The artist and the gravedigger*, 1845.

Del mismo modo, obtenemos la captura del tiempo (aunque ya no el movimiento) durante las largas exposiciones en el cementerio de las fotografías del escocés David Octavius Hill (Perce, 1802 – Edimburgo, 1870). 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.”²² Como afirma Walter Benjamin, este método 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 podemos hablar de un registro, tanto visual como temporal, de toda la escena. Aunque el tiempo parece realmente detenido en esta imagen, la fotografía no muestra sólo un instante, sólo el fragmento de tiempo correspondiente a un corte, sino que engloba toda una *secuencia* temporal, todo el tiempo en que los modelos posaron inmóviles en el resquicio de la cripta (fig.4).

A partir de 1930, algunas de las imágenes tan conocidas del fotógrafo e ingeniero estadounidense Harold Edgerton (Fremont, 1903 – Cambridge, 1970), repiten el sistema de captación del tiempo y el movimiento citado anteriormente, aunque con un proceso técnicamente distinto. Gracias a la utilización de un tubo de flash que destellaba con frecuencias altísimas, 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, los tiempos de exposición eran más largos para captar el rastro del movimiento de los modelos, como es el caso de *Gussie Moran*, de 1949.

²² BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*. 4ª edición. Valencia, Pre-Textos, 2004. p.31.

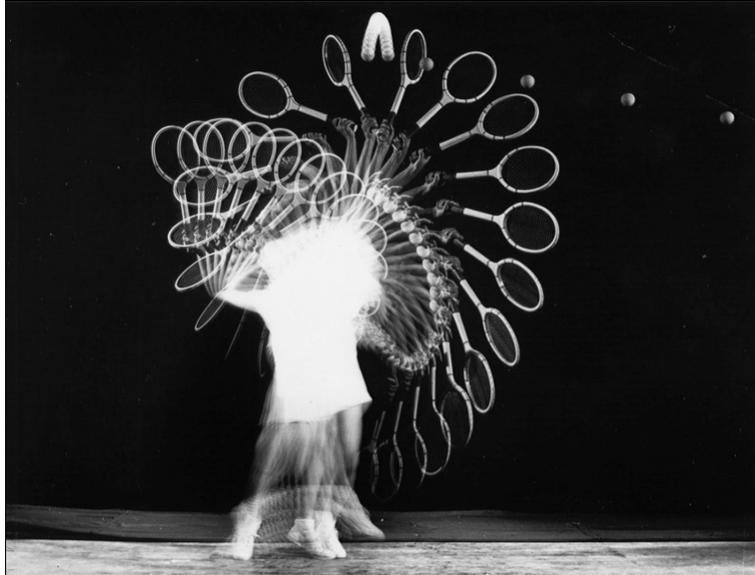


Fig.5. Harold Edgerton, *Gussie Moran*, 1949.

Este segundo tipo de imágenes está 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 (fig.5). La cámara registra todos y cada uno de ellos, componiendo una suerte de *monstruo de Frankenstein fotográfico*, en el que podemos observar todos los movimientos que han sido ejecutados durante la captura, y que a simple vista han pasado desapercibidos y son imposibles de retener.

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.”²³

Tenemos entonces, por seguir la analogía de Berger, un conjunto de “apariencias” conservadas o fijadas en la imagen, extraídas de un mismo movimiento, que se ha capturado en su totalidad en la foto. El tiempo recogido no es al azar, no es 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, y se muestra de manera estática en una fotografía que condensa su tiempo y su movimiento.

²³ BERGER, John. *Mirar*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001. p.56.



Fig.6. Michael Wesely, *Potsdamer Platz*, 1997-1999.

Lo mismo pasa en las fotografías de autocines de Hiroshi Sugimoto (Tokio, 1948). 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.1). El resultado es una pantalla completamente blanca, saturada de luz, donde no hay nada a la vista, pero, de algún modo, *vemos la película inserta en la foto*.

Eduardo Cadava, en su artículo *La imagen: un monstruo de tiempo*, se pregunta acerca de estas y otras 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, 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.”²⁴

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. La veamos o no, ha estado ahí, ha pasado por delante del negativo, que ahora se ve *lleno de luz y tiempo*, como apunta Cadava.

²⁴ CADAVA, Eduardo. ‘La imagen: un monstruo de tiempo’. Publicado en VV.AA. *El tiempo expandido*. Madrid, La Fábrica, 2010. p.29.



Fig.7. Dan Holsworth, *A machine for living 01*, 1999.

Algo parecido lleva a cabo Michael Wesely (Múnich, 1963) con el normal fluir de la ciudad de Berlín. Durante dos años de exposición, de 1997 a 1999, el fotógrafo alemán registró las diferentes variaciones y construcciones de la vista desde su ventana en su *Potsdamer Platz* (fig.6), 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.

Para ello, Wesely adoptó el método estenopeico, controlando los tiempos y los resultados hasta obtener imágenes que conseguía gestar durante unas horas. Poco a poco fue aumentando el tiempo de exposición hasta llegar a un día completo, a una semana, un mes, un año (la pieza *Office of Helmut Friedel*, 1996-97) y, finalmente, dos años, como la imagen que nos ocupa. 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 este proceso, superpone el tiempo y agrupa todos los fragmentos de realidad de diferentes temporalidades en una fotografía estática, un único resultado contenedor de tiempo y movimiento.

Continuando con la misma idea pero en intervalos más reducidos, encontramos algunas de las fotografías del inglés Dan Holsworth (Welwyn Garden City, 1974). En la serie *A machine for living*, captura centros comerciales y sus respectivos aparcamientos por la noche, cuando ya no queda nadie allí, y alarga la exposición durante varios minutos para generar así las atmósferas lumínicas características de la serie (fig.7).



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

Charlotte Cotton menciona al respecto de esta fotografía que “al configurar su cámara para una larga exposición, las luces del aparcamiento y el tráfico se presentan como una luminiscencia radiante. La imagen tiene una atmósfera claramente no-humana, como si nos mostrara una esencia que no puede verse a simple vista. En vez de preguntar *quién* tomó esta fotografía, uno podría preguntarse de manera comprensible *qué* fue lo que capturó, la razón de ser de que la inquietante contaminación de la noche se esté registrando mecánicamente, por una cámara de vigilancia tal vez.”²⁵

La duración de la toma no está definida, así que no podemos averiguar durante cuánto tiempo ha tenido el obturador abierto y se ha gestado la fotografía. Podrían ser sólo unos segundos, aunque los colores y la iluminación casi fantasmagórica delatan duraciones más extensas. Bien podría ser el registro automático de una cámara de seguridad durante toda una noche, como sugiere Cotton. Sin embargo, la imagen se presenta en una sola toma, como si hubiese sido un corte fotográfico, a pesar de condensar todo el tiempo de su realización.

En un acercamiento similar a la acumulación temporal que estamos viendo, pero rompiendo con la noción de fotografía única como resultado final, podemos observar otro tipo de temporalidad en las imágenes. Ya no vamos a estudiar el tiempo contenido en largas exposiciones, sino que se tratará de una temporalidad generada a partir de pequeños instantes fragmentarios combinados entre sí.

En esta línea, la obra *Every building in the Sunset Strip*, del artista norteamericano Edward Ruscha (Omaha, 1937), establece una relación temporal con ciertos cambios significativos. Gracias a la acumulación y superposición de múltiples 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, y va registrando poco a poco la totalidad del perfil de la avenida (fig.8).

²⁵ COTTON, Charlotte. *The photograph as contemporary art*. 2ª edición. Londres, Thames & Hudson, 2009.



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

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. La obra comprometería las palabras de Benjamin acerca del contraste con la instantánea y su manera en que los modelos crecían *dentro* de la fotografía, ya que asistimos a diferentes momentos de la misma calle juntos en una imagen, pero basándose en numerosas capturas (podemos ver los límites de todas ellas, sus coincidencias con las demás, los vehículos cortados, los cambios en la exposición, etcétera).

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, 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 comprende varios momentos, que *crecen y viven dentro del instante*, como diría Benjamin, pero a su vez ponen en duda la definición de instantánea en su concepción más elemental, como corte completo.

La obra *Streets, Palm Beach* de Frank Perrin (París, 1963), rescata la pieza de Ruscha modificando varios detalles. La cita es evidente, y la construcción bastante similar, aunque en este caso la postproducción digital 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).

Tenemos de nuevo una aglutinación de instantes diferentes en una misma imagen, recogiendo así el intervalo temporal 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 antecedente, un guiño al pasado que nos sugiere y 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, una visión inabarcable 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.



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

Siguiendo esta línea de combinación de instantáneas donde se pierden los límites, las “caras planas” o *flat faces* del indio Justin Ponmany (Kerala, 1974) recrean una cartografía diferente, la del rostro humano. Basándose en varias fotografías de la cabeza de sus modelos, Ponmany compone verdaderos mapas del rostro. Al igual que en la pieza previa de Perrin, aquí los bordes de las fotos también se entremezclan para no evidenciar límites ni de imagen ni de tiempo.

Los instantes capturados se combinan en una fotografía compuesta por 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.”²⁶ El artista aquí establece una dirección visual y una temporalidad cíclicos, en contra de ese tránsito del pasado al futuro que afirma Baer. Las caras registran un tiempo continuo e indefinido: 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.

En esta pieza dispone el rostro como centro de la imagen, y se va acercando a los respectivos lados del cuello según llegamos a los bordes de la misma. También lleva a cabo otras piezas de la misma serie en las que invierte el proceso: dispone la nuca del modelo en el centro de la foto para terminar en los extremos con dos mitades del rostro partidas 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. Ya no podemos 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.

²⁶ BAER, U. *Op. cit.* p.47.



Fig.11. Eliot Elisofon, *Marcel Duchamp descending a staircase*, 1952.

Las diferentes instantáneas que cubren el 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 la cabeza. El proceso de construcción de la imagen se nos muestra realmente creíble, superponiendo diferentes momentos cambiantes a cada instante. La condensación de fotografías en la imagen revela lo inabarcable de la escena, que sería imposible llevar a cabo en una sola toma. Este hecho nos muestra una vez más una realidad temporal que va más allá de una simple fotografía convencional.

En esta acumulación temporal que estamos viendo, formada por múltiples instantes solapados, también puede darse el caso de que una misma imagen recoja numerosas exposiciones. Hoy en día nos vendría a la cabeza enseguida la “opacidad” en las capas digitales, la opción electrónica de llevar a cabo este tipo de imágenes. Sin embargo, estas fotografías *contienen* todos los instantes que están mostrando, los han capturado en un mismo negativo, no son entidades distintas.

Es el caso de *Marcel Duchamp descending a staircase*, de Eliot Elisofon (Nueva York, 1911-1973), en la que expone el mismo negativo tantas veces como impresiones diferentes se aprecian en la foto. Elisofon hace una revisión de *Nu descendant un escalier*, de Duchamp, y realiza una múltiple exposición del artista bajando las escaleras (fig.11), convertido ahora en *eidólon*, según Barthes: “y aquél o aquello que es fotografiado es el blanco, el referente, una especie de pequeño simulacro, de *eidólon* emitido por el objeto, que yo llamaría de buen grado el *Spectrum* de la Fotografía, porque esta palabra mantiene a través de su raíz una relación con “espectáculo” y le añade ese algo terrible que hay en toda fotografía: el retorno de lo muerto.”²⁷

²⁷ BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*. Barcelona, Paidós, 1989. p.30.



Fig.12. Chema Prado, *Madrid*, 1989.

Así, 40 años después, Elisofon rescata la obra de Duchamp y lo convierte en el protagonista de su propia pintura. Esta fotografía encierra el intervalo temporal entre las exposiciones realizadas, generando un resultado visual que nos recuerda al tenista de Edgerton en la medida en que se ve representado la totalidad del movimiento. Sin embargo, a diferencia de esta práctica, aquí sí hay cortes separados, diferentes obturaciones, numerosos momentos convertidos en espectáculo para la foto, como diría Barthes. La temporalidad recogida en la imagen no se corresponde a una única línea de tiempo; son realidades diferentes atrapadas en momentos distintos, que aparecen de manera simultánea debido a la propia naturaleza del negativo.

Si la fotografía contuviera un número menor de exposiciones, la ilusión de movimiento generada en la foto de Elisofon se diluiría un poco. Como podemos ver en la pieza de Chema Prado (Rábade, 1952), sólo tres exposiciones son válidas para capturar un intervalo temporal, y convertir una vista de postal de Madrid en un asunto más complejo (fig.12). Sí se puede intuir el movimiento de los coches en la imagen, pero no resulta tan evidente como cuando Duchamp baja las escaleras. Sin embargo, es todavía apreciable una ilusión de desplazamiento.

Observamos claramente, sin embargo, tres instantes diferentes *guillotizados* por la cámara, como dice Baer, y atrapados juntos: “El obturador de la cámara era considerado una guillotina en miniatura que convertía lo vivo en un cadáver, rebanaba el tiempo y arrebatava momentos congelados del inevitable paso del tiempo.”²⁸ Las tres exposiciones que forman la imagen de Prado se nos muestran como esos momentos congelados, robados del *fluir* temporal, y que nos hablan de la temporalidad inscrita en su propia ejecución.

²⁸ BAER, U. *Op. cit.* p.43.



Fig.13. Suzanne Lafont, *Balayeur*, 1997.

Se podría entonces pensar que, con sólo dos exposiciones, la mínima expresión, se podría conseguir el efecto de movimiento y captura de tiempo. Lo comprobamos con algunos de los trabajos de los noventa de Suzanne Lafont (Nimes, 1949), donde tenemos varios sujetos doblemente expuestos en las fotos. En *Balayeur*, se aprecia claramente cada instante capturado, próximos entre sí, y que establecen a ojos del espectador un movimiento continuo, desde una de las posiciones hacia la otra (fig.13). Aunque la reconstrucción mental del intervalo temporal lo veremos en el capítulo siguiente, lo que apreciamos ahora es, igual que en las dos piezas anteriores, una temporalidad contenida entre los instantes capturados en la misma imagen.

Krauss defiende que “*atrapar* el instante, como a menudo se dice en la fotografía, es atrapar y fijar la presencia. Es dar la imagen de la simultaneidad, de la manera en que cada cosa en un lugar dado y en un instante dado, está presente a todas las demás. Es una afirmación de la integridad de lo real sin fallo. La fotografía restituye sobre una superficie continua la huella, o la marca, de todo lo que la mirada atrapa en un único vistazo. La imagen fotográfica no es sólo un trofeo, la captación de un trozo de realidad, sino también un documento que da testimonio de su unidad en tanto que ‘lo-que-estaba-ahí-en-un-momento-dado’.”²⁹ Sin embargo, estas imágenes van a cuestionar los límites de la huella, de la presencia que hemos visto en un momento concreto, de la simultaneidad de ese vistazo único. La realidad en este caso no se captura de un solo corte, sino que viene generada por pequeñas impresiones discontinuas unidas entre sí. En este “tejido” de imagen van a convivir, de manera simultánea, numerosos instantes obtenidos en momentos diferentes, que cuentan una historia y dotan necesariamente de una temporalidad a la fotografía.

²⁹ KRAUSS, Rosalind, *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002. p.119.



Fig.14. Paul Pfeiffer, *Four Horsemen of the Apocalypse #6*, 2001.

2.2. Tiempo suspendido. Momentos efímeros.

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*.

Philippe Dubois



Fig.15. Harold Edgerton, *Milk drop*, 1936.

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.

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 (fig.15). 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.16. Jeff Wall, *Milk*, 1984.

La revisión que lleva a cabo cincuenta años después Jeff Wall (Vancouver, 1946) continúa en la misma línea, deteniendo el instante en una composición compleja pero aparentemente casual, espontánea. Su pieza *Milk*, de 1984, 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 (fig.16).

Wall tiene una interesante reflexión al respecto del fluido 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 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.”³⁰

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”, como dice Wall, que no podemos dejar de especular al mirar acerca de su incómodo movimiento potencial.

³⁰ WALL, Jeff. *Fotografía e inteligencia líquida*. Barcelona, Gustavo Gili, 2007. pp.13-14.



Fig.17. Bruce Nauman, *Self portrait as a fountain*, 1967.

En el mismo momento detenido podríamos ubicar la obra *Self portrait as a fountain* del artista conceptual Bruce Nauman (Fort Wayne, 1941), 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 (fig.17). 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.

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. La fotografía lo 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.”³¹

La imposibilidad de reconciliación con el momento capturado es un elemento habitual en las fotografías que detienen el instante, que cortan el flujo temporal de la realidad y aíslan un momento único e irrepetible. En esa línea podríamos enmarcar la poética de la obra fotográfica de Gabriel Orozco (Veracruz, 1962), de la que merece especial atención una de sus fotografías, *Breath on piano*. Convierte en su tema principal la temporalidad más efímera, más frágil, mostrando el surco que deja el aliento sobre la superficie limpia y lisa de la tapa de un piano. En esta pieza, Orozco nos hace partícipes de la desaparición futura de la mancha de vaho, cómplices de la muerte anunciada del sujeto de la fotografía (fig.18).

³¹ BARTHES, R. *Op. cit.* p.26.

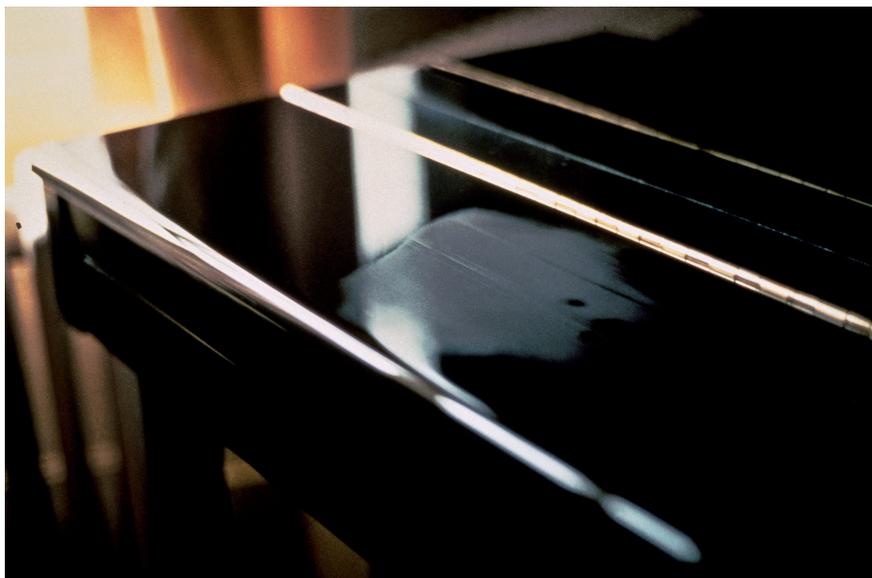


Fig.18. Gabriel Orozco, *Breath on piano*, 1993.

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 delicado, 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. Pese a estar detenido, el instante está condenado: sólo nos queda la foto como muestra de su (ya pasada) existencia.

Es inevitable citar en este punto a Dubois, quien lleva a cabo una triste pero acertada visión de ese instante perdido que observamos en la pieza de Orozco: “El tiempo pasa. Lo que habéis fotografiado ha desaparecido, irremediabilmente. Por otra parte, en términos temporales estrictos, *el objeto desaparece en el instante mismo en que se saca la fotografía*. La fotografía coincide aquí con el *mito de Orfeo* (...). Así toda foto, desde que es tomada, envía para siempre su objeto al reino de las Tinieblas. *Muerto por haber sido visto*. Y luego, cuando la imagen revelada aparezca al fin ante vosotros, el referente, desde hace tiempo, habrá dejado de existir. Nada más que un recuerdo. La aparición (de la imagen: su ‘revelación’) no podrá pues nunca colmar verdaderamente vuestra espera: ¿Pues cómo saber entonces si lo que ahora veis sobre el papel fotosensible es lo mismo que habíais visto? Siempre es demasiado tarde. Siempre faltará a la cita. Sólo os queda la foto, frágil, incierta, casi extraña. Y es la foto la que literalmente se convertirá en vuestro recuerdo, ocupará el lugar de la ausencia. Y esto no dejará de inquietaros extrañamente. Pues, como sabéis, entre la imagen primitivamente captada, en estado de ‘latencia’ y la imagen finalmente ‘revelada’, en ese lapso de tiempo, en ese intervalo, en ese pasaje, han podido pasar precisamente muchas cosas. La imagen latente, siempre imaginaria, fantasma de imagen, no deja de correr todos los riesgos.”³²

³² DUBOIS, P. *Op. cit.* pp.87-88.



Fig.19. Matías Costa, *Cuando todos seamos ricos*, 2008.

Como afirma Dubois, el sujeto va a desaparecer siempre que hagamos la foto. Puede que no sea algo efímero, cambiante; puede que se trate de un sujeto inmutable, que siga existiendo tras la captura de la imagen. Sin embargo, el *instante* se habrá perdido para siempre, preservado en la fotografía y disipado en la realidad.

Dubois también menciona el tiempo de *latencia* de la imagen a la espera, en caso de la revelación química del negativo. Es interesante comparar este hecho con el tiempo de espera en fotografía digital, que es casi inmediato. Se está reduciendo la espera al mínimo, casi a tiempo real, ya que vemos en la pantalla la imagen obtenida justo después de disparar. ¿Estamos eliminando el estado de latencia entonces? La respuesta es *No*. Se sigue perdiendo, por más que el archivo digital aparezca en la pantalla en el instante *posterior* a la captura. Es sólo un simulacro de esa realidad.

Sólo podemos ser partícipes en directo de la realidad existente si no interponemos la cámara entre el sujeto y nuestro ojo. Si no hiciéramos la foto, si nos limitásemos a mirar por el visor, estaríamos igualmente viendo una realidad reflejada en el prisma de la cámara, diferida por tanto. El instante es único, frágil, imposible de atrapar.

Aunque miremos directamente, sin artificios delante, el flujo de tiempo elimina el instante actual para reemplazarlo por el siguiente, en una voraz línea temporal que es imposible detener, como dice Baer: “Las fotografías nos dan la rara oportunidad de pensar en el tiempo desde un lugar ventajoso que de otro modo está fuera de nuestro alcance, en acontecimientos e imágenes dispares en lugar de historias y flujo histórico.”³³

³³ BAER, U. *Op. cit.* p.45.



Fig.20. Annika von Hausswolff, *Everything is connected, he, he, he*, 1999.

El instante detenido y los fluidos congelados los podemos apreciar también en la pieza *Cuando todos seamos ricos*, de Matías Costa (Buenos Aires, 1973). La escena está compuesta por una figura de espaldas en el centro de la imagen, sumergida en el agua hasta casi los hombros (fig.19). El agua, que parece de un estanque, se encuentra quieta, calmada, casi sólida: el sujeto debe haber permanecido mucho tiempo en reposo para evitar que el movimiento genere ondas en la superficie. No obstante, se aprecian pequeños vaivenes, ondulaciones en el reflejo, que delatan un movimiento previo, así como unas pequeñas ondas en la esquina superior derecha. Pese a buscar un momento indefinido en el que el fluido parezca estático, en la imagen se cuelan pequeños detalles que ponen de manifiesto lo orgánico del agua y la imposibilidad de detener su movimiento, salvo en la fotografía.

Únicamente en la fotografía podemos detener el flujo del tiempo y contemplar el instante. Esa sección de realidad permanecerá inmutable al tiempo: "Todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotografías atestiguan la despiadada disolución del tiempo."³⁴

En un sentido opuesto al de Costa, que busca el instante indefinido en que el agua se encuentra quieta, la pieza *Everything is connected, he, he, he*, de Annika von Hausswolff (Gotemburgo, 1967), busca expresamente congelar no sólo el movimiento del agua, sino también el *acto* causante de esa situación, y hacer una llamada de atención sobre lo que está ocurriendo en la imagen en el momento de la fotografía (fig.20).

³⁴ SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. 3ª edición. Barcelona, DEBOLSILLO, 1980. p.25.



Fig.21. Philippe Halsman, *Dalí Atomicus*, 1948.

En una composición que recuerda al *Lavabo y espejo* de Antonio López, la artista sueca selecciona un meticuloso encuadre de un lavabo y una pastilla de jabón. El grifo se encuentra abierto, y el agua llena la cuenca desbordándose por el aliviadero. Dentro del agua vemos lo que parece ser un par de medias, a remojo, esperando ser lavadas. En una crítica mordaz, la fotografía detiene el tiempo e inmortaliza el hecho de lavar la ropa, asociado al estereotipo femenino a través de ese par de medias, dejando intencionadamente el agua correr para que la imagen interrumpa e interfiera en el propio acto. El título provoca una doble lectura por el juego de palabras que genera: tras el *Todo está conectado*, escribe “he, he, he”, que podemos interpretar como la onomatopeya de la risa por un lado, o como *él, él, él* por otro, haciendo referencia a una posible figura masculina.

De nuevo asistimos a una detención del momento en la imagen, a la congelación de líquidos por el acto fotográfico, y a la interrupción del flujo natural del tiempo, como hemos visto en las piezas anteriores. Siguiendo con la línea de investigación, vamos a recurrir también a una detención del tiempo capturando cuerpos ingravidos, sus posibilidades gestuales y su movimiento, detenidos en el aire por el corte temporal de la instantánea.

Una pieza que utilizaremos de transición entre ambas propuestas es *Dalí Atomicus*, la famosa instantánea de Philippe Halsman (Riga, 1906 – Nueva York, 1979), y el motivo es que en la imagen podemos apreciar tanto la congelación de los líquidos que veníamos observando, como la ingravidez de los cuerpos que veremos ahora, en una más que estudiada (y manipulada) composición fotográfica (fig.21). En ella, Halsman dispone de Dalí como artista y como modelo, como diría Barthes: “Ante el objetivo soy a la vez: aquel que creo ser, aquel que quisiera que crean, aquel que el fotógrafo cree que soy y aquel de quien se sirve para exhibir su arte.”³⁵

³⁵ BARTHES, R. *Op. cit.* p.34.



Fig.22. Yves Klein, *Saut dans le vide*, 1960.

La fotografía recoge una amalgama de objetos y cuerpos en el aire en uno de los famosos saltos de Halsman, y quizá uno de los más provocadores. Para la realización de las capturas, varios ayudantes lanzaban al centro de la escena tanto el cubo de agua como los gatos, durante el breve tiempo que Dalí permanecía en el aire. La silla se mantenía a pulso en el aire, y posteriormente se eliminarían las manos que la agarran y los hilos que sujetan los caballetes. El caótico resultado valida en múltiples aspectos la detención temporal: cuerpos suspendidos en el aire, fluidos estáticos, movimiento congelado y tiempo detenido en una instantánea.

El gesto y la provocación también forman parte de la obra del artista francés Yves Klein (Niza, 1928 – París, 1962), más conocido por su pintura de acción y su famoso color azul. En sus constantes referencias al vacío, publicó una fotografía en 1960 que se llama *Saut dans le vide*. 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 (fig.22). Ese atrevimiento, ese salto al vacío, sería característico de su estilo transgresor y que utilizaba el cuerpo como material y discurso artísticos.

La recepción de la imagen resulta bastante 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.23. Jeff Mermelstein, *Run #9*, 2002.

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.”³⁶ 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 Paul Pfeiffer (Honolulu, 1966), nos sumerge en una serie de instantes congelados donde nada más que la figura principal importa (fig.14). En las diferentes fotografías pertenecientes a 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, silencioso, enfrentándose a la mirada de miles de personas.

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, y lo condena 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.

³⁶ DUBOIS, P. *Op. cit.* p.148.



Fig.24. Gabriel Orozco, *Hoja suspendida*, 2001.

Las situaciones que captura Jeff Mermelstein (New Brunswick, 1957) 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, con ambos pies en el aire (como el famoso instante del caballo capturado por MuyBridge), observando además el reloj mientras corre (fig.23). Sin mirar hacia el frente y sorteando a la gente de la acera, se aventura por la carretera en dirección contraria al tráfico. Son escenas imprevistas, cargadas de espontaneidad, que el artista captura en un momento totalmente casual. 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, Mermelstein evita su desaparición, su consumo en la realidad, conservándolo en la imagen. 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*.”³⁷

En una tesitura similar se encuentra la fotografía *Hoja suspendida*, de Gabriel Orozco. La fragilidad del momento, cuando apenas la hoja acaba de desprenderse del árbol, se inmortaliza y conserva en la instantánea del artista mexicano (fig.24). 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.

³⁷ *Ibíd.* p.149.



Fig.25. Denis Darzacq, *La chute #20*, 2005.

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. Como dirá Jeff Wall, “una imagen es algo que convierte en invisible su antes y su después”³⁸ 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 apunta 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.”³⁹

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 del espectador, a la vez que admite que no por ello la imagen tenga que renunciar a su naturaleza de instantánea y la noción de tiempo detenido.

³⁸ WALL, Jeff. Publicado en GROSENICK, Uta; RIEMSCHNEIDER, Burkhard (eds.). *Art Now. Arte y artistas a principios del nuevo milenio*. Madrid, Taschen, 2005. p.322.

³⁹ MAH, S. *Op. cit.* p.16.

La serie *La chute* del francés Denis Darzacq (París, 1961) presenta ambiguos momentos de desequilibrio. Al ver las imágenes no podemos averiguar si, como el título apunta, se trata de una caída desde lo alto (en un guiño al salto al vacío de Klein), o un desplazamiento desde el suelo, un movimiento casi de *breakdance* congelado en el aire (fig.25). En cualquiera de los dos casos, la detención del tiempo es total: ingrávido, el cuerpo flota petrificado en un instante detenido, que no encontrará continuación jamás. En palabras de Rosalind Krauss, “la idea misma de la inmovilización del movimiento es propiamente fotográfica. La belleza convulsa del objeto y la excitación que provoca dependen del hecho de que es percibido como separado de la continuidad de su propia existencia natural (...), transformándola en el signo de una realidad que ya no posee.”⁴⁰

Como decía Sergio Mah, las proyecciones imaginarias que crea la mente del espectador serán las que resuelvan los momentos previos o posteriores a la captura. La fotografía no puede aportar más información que la que hay recogida en su superficie, y en este caso, nunca sabremos de dónde viene ni a dónde va.

La instantánea suspende el flujo del tiempo y se queda con un pequeño fragmento para poder contemplarlo más tarde. Como hemos visto, el movimiento se congela, los fluidos se solidifican, los cuerpos parecen flotar, y el tiempo se detiene. Sólo mediante la captura fotográfica podemos observar el instante, puesto que la realidad es cambiante a cada momento, y no hace concesiones para que miremos dentro de ella. El instante que no sea fotografiado, muere automáticamente para dejar paso al siguiente, y así sucesivamente. Sólo cuando dirigamos la cámara hacia uno en concreto y lo arranquemos de un corte, tendremos un respiro para contemplarlo con calma. Y, a su vez, ese instante estará impregnado de tiempo, tanto en el momento de su creación como en el de la recepción por parte del espectador.

⁴⁰ KRAUSS, R. *Op. cit.* p.121.

Capítulo 3. El tiempo comprendido entre intervalos.

3. El tiempo comprendido entre intervalos.

Al desvelar en el centro de *cualquier* gesto estético la multiplicidad, lo artificial, la repetición y el estereotipo, la fotografía deconstruye la posibilidad de diferenciar el original de la copia, la idea primera de sus imitaciones serviles. La práctica del múltiple, se trate de cientos de copias obtenidas partiendo de un mismo negativo o de cientos de fotografías fundamentalmente no susceptibles de ser diferenciadas (...), es interpretada por ciertos artistas no tanto como una forma degradada o mala del original estético sino como una sacudida de la distinción misma entre original y copia.

Rosalind Krauss

Los intervalos temporales abren numerosas posibilidades a la imaginación y especulación sobre la fotografía. Al tener una imagen de fin posterior a la de partida, se acota 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 *después*. El acontecimiento y el tiempo quedan en medio, y nuestra visión se ubica también aquí para buscar y completar, de manera ficticia, el transcurso entre ambos, ya que “la fotografía, en consecuencia, presenta un modo de pensar acerca de la relación entre el pasado y el futuro y de nuestra posición en ese intervalo, más preciso. Es más, puede ser el medio que se insiere en el intervalo vacío que hay entre pasado y futuro y nos enseña que el futuro nunca es lo que pensamos que será. El futuro, como nos recuerda toda fotografía, es pura potencialidad. No es la continuación del pasado sino un resultado directo de nuestra situación al ser inseridos en el tiempo como el vacío ‘intermedio’ del pasado y el futuro.”⁴¹

El comentario de Baer se ubica más bien en el *instante decisivo*, en la detención del tiempo y congelación del movimiento; sin embargo, resulta curioso que los intervalos desmonten de alguna manera su afirmación, ya que ahora sí vamos a confirmar el futuro de ese acontecimiento, vamos a poder saber qué ocurre al principio y qué ocurre al final del tiempo que se ha registrado en la pieza. En ocasiones veremos también sólo el momento final, el *después*, donde el intervalo se establece de forma subjetiva al observar la imagen. No podemos saber a ciencia cierta qué había antes, o hacernos una idea exacta en base a la fotografía; simplemente nos queda imaginar y reconstruir hacia atrás todo el proceso. La temporalidad aquí se va a comportar como la huella, como el índice de una realidad acontecida (un *antes*) que deja el tiempo abierto para ser reconstruido desde el punto final del intervalo que contemplamos.

⁴¹ BAER, U. *Op. cit.* pp.47-48.

Los intervalos seriados (que constan de más de dos momentos registrados), sin embargo, cambian la concepción y recepción de la pieza: mientras que con sólo dos instantes tenemos toda la secuencia cerrada, conforme añadimos más cortes intermedios vamos eliminando las posibilidades imaginadas entre ellos, se va haciendo más evidente la totalidad del proceso, y se captura la temporalidad del acontecimiento. Se establece así un registro detallado de la creación de la propia pieza, una documentación del proceso.

Por otro lado, este tipo de series fotográficas nos conducen a otras piezas que recogen numerosas imágenes, como un archivo fotográfico, compuesto por elementos que aunque no tienen en común una temporalidad entre sí en el momento de la captura, guardan una relación física y temática (como las torres de agua de los Becher). Así, la línea temporal que los une vendrá determinada también por la recepción del espectador en el momento de su visionado más que en el intervalo seriado de su creación, ya que no siempre se encuentran en el mismo lugar ni la sucesión de fotografías se crea en el momento. En estos casos, la temporalidad se establece en la relación de las imágenes entre sí y en el tiempo que abarca su realización.

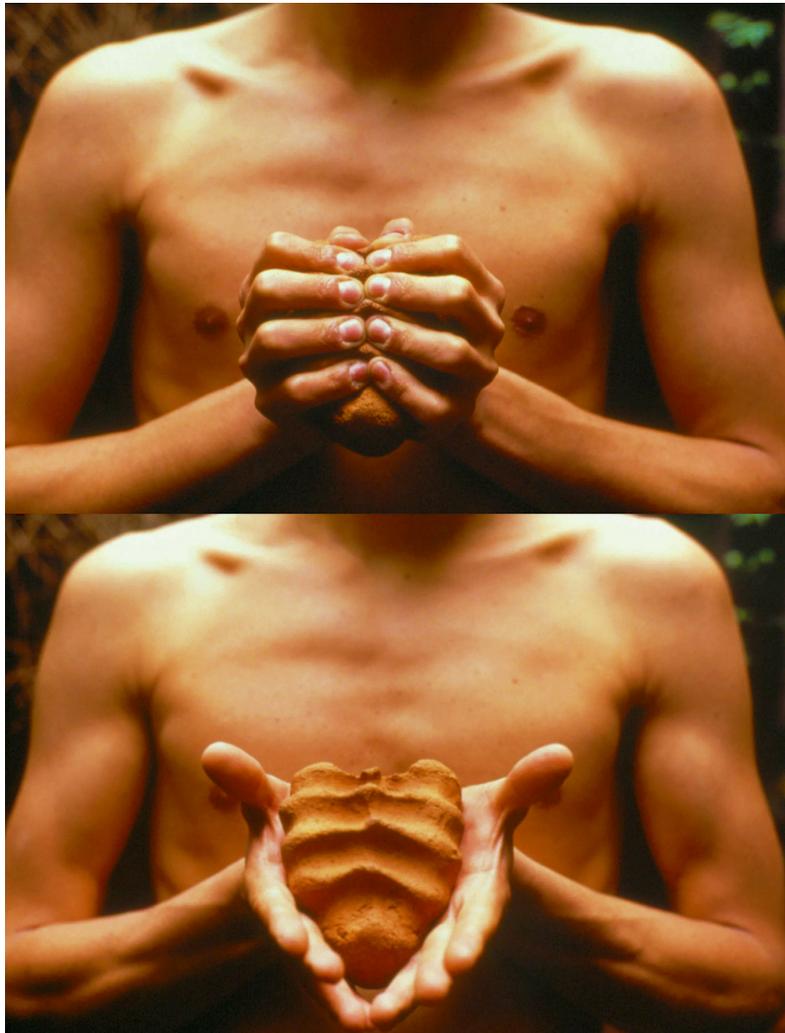


Fig.26. Gabriel Orozco, *My hands are my heart*, 1991.

3.1. Antes y después. Intervalos ausentes.

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.

Susan Sontag

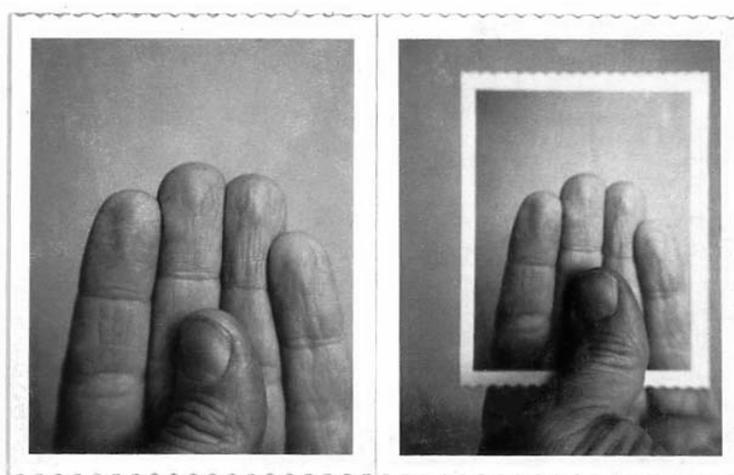


Fig.27. William Anastasi, *Untitled (hands)*, 1967.

En la fotografía basada en intervalos tenemos dos instantáneas de un momento detenido, que manifiestan un recorrido entre ambas, ya que como dice Barthes, “toda fotografía es un certificado de presencia.”⁴² El movimiento y la duración están acotados por un *antes* y un *después*. Así, la segunda fotografía siempre nos estará confirmando la veracidad de la temporalidad contenida, probando que el camino entre ambas se ha llevado a cabo realmente, pues, como continúa el escritor francés, “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.”⁴³

Acerca del comentario de Barthes, es posible que ambos instantes sean ficticios y se trate de un montaje o una construcción, pero igualmente se va a generar una temporalidad directa por la comparación de las dos tomas. Aquí va a entrar en juego la reconstrucción mental que hagamos del intervalo, puesto que, por mucho que acerquemos dos fotografías en el tiempo (en el momento de la captura), siempre habrá un instante y un proceso intermedios, que quedan bajo la completa imaginación del espectador.

⁴² BARTHES, R. *Op. cit.* p.99.

⁴³ *Ibid.* p.99.



Fig.28. Helmut Newton, *Here they come*, 1981.

Gilles Deleuze habla acerca del movimiento entre fotogramas en unos términos bastante similares: “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.”⁴⁴ Estos instantes intermedios donde se produce el movimiento que dice Deleuze, serán los que queden abiertos a la imaginación, y prueban la existencia de una temporalidad intermedia.

De una manera bastante sutil, William Anastasi (Philadelphia, 1933) nos invita a recrear este tiempo intermedio en la pareja de fotografías *Untitled (hands)*. En la primera foto, vemos capturada una mano, sosteniendo un objeto invisible; en la imagen siguiente, podemos comprobar cómo la mano anteriormente capturada sujeta esta vez una fotografía: la que acabamos de ver, que ha sido refotografiada, y ahora trata de reemplazar la mano real (fig.27). 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 volver a ser fotografiada. La segunda foto cierra el intervalo de tiempo en que se crea la obra, y además abarca la temporalidad de la primera imagen. El registro contiene su propio recorrido temporal y su proceso de construcción.

Los intervalos van a funcionar de la misma manera en la mayoría de casos, encerrando entre ambos una temporalidad contenida que resume lo ocurrido. En la famosa pareja de fotografías *Here they come*, de Helmut Newton (Berlín, 1920 – West Hollywood, 2004), el fotógrafo alemán nos muestra un grupo de cuatro mujeres que aparecen, respectivamente, vestidas y desnudas: el desplazamiento ocurrido entre las dos tomas esconde el hecho del desnudo y la reubicación exacta en la misma posición, todo un proceso que podemos apreciar de manera instantánea en la contemplación de las dos imágenes (fig.28).

⁴⁴ DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, Paidós, 1984. p.14.



Fig.29. Jemima Stehli, *After Helmut Newton's 'Here They Come'*, 1999.

La comparación entre ambas suscita varias líneas de interés. Por un lado, el hecho principal del desnudo pone en evidencia la cuestión de la cosificación del cuerpo femenino, que tratará recurrentemente en sus series de desnudos. Aquí no vemos una mirada voyeurística por parte del fotógrafo o la cámara; no aparece tampoco un desnudo frágil y vulnerable en una situación comprometida: estamos delante de cuatro figuras fuertes y seguras, que imponen más con su presencia que sus homólogas vestidas.

Por otra parte, hay una evidente decisión de mostrar el punto de vista del fotógrafo, rompiendo la ficción del estudio y dejando a la vista tanto el fondo blanco como el escenario. Este hecho es el punto de partida fundamental de la cita que lleva a cabo casi veinte años después Jemima Stehli (Londres, 1961) en su pieza *After Helmut Newton's 'Here They Come'*. En esta revisión, la artista se presenta como una de las modelos anteriores para recrear tanto la pose como el desnudo de su predecesora (fig.29). De esta manera, vuelve evidente “el gesto del artista”, mostrando el final del decorado como ocurría en la foto de Newton, y sosteniendo el disparador remoto de la cámara en la mano. Ahora es la modelo quien ejecuta la captura, la protagonista y a la vez quien construye la imagen.

El tiempo aquí también tiene relación con la duplicidad de la figura. Estamos ante un doble físico y temporal (diferido) de la artista, que se está presentando ante los ojos del espectador de forma simultánea, ya que según Krauss, “el doble es el simulacro del original, no es más que su representante. Aparece en segundo término, como acompañamiento, sólo puede existir como representación, como imagen. Pero desde el momento en que lo vemos al mismo tiempo que el original, el doble destruye su singularidad intrínseca. La duplicación proyecta el original en el ámbito de la diferencia, de lo diferido, del cada-cosa-a-su-tiempo, del florecimiento de los múltiples en el interior de uno.”⁴⁵

⁴⁵ KRAUSS, R. *Op. cit.* p.119.



Fig.30. Nicolai Howalt, *Boxer #19*, 2003.

El discurso de Krauss pone en evidencia la noción de *contemplación*, la temporalidad en el momento de la recepción por parte del público. En este tipo de piezas, con un marcado *antes* y *después*, es justo aquí, en el momento de la contemplación de la obra, cuando vamos a percibir la temporalidad inscrita entre las dos imágenes.

A este respecto, es interesante la reflexión de Régis Durand acerca del tiempo en la contemplación: “la existencia de un tiempo psíquico que se implica de manera especial en la fotografía, en ese ir y volver que instituye sin cesar entre el que mira y lo mirado. En la fotografía, muy a menudo existe el sentimiento de un desequilibrio, de una separación –de algo que siempre está ahí al lado. Esta ‘claudicación temporal’ es la que excluye cualquier efecto de real verdadero y de fascinación sostenida (de ensimismamiento). Y ése es el desequilibrio que la fotografía intenta pensar y hacer visible –la imagen de un pensamiento en el momento en el que intenta volverse sobre sí mismo, atraparse a sí mismo.”⁴⁶ Menciona ese “tiempo psíquico” generado entre espectador y obra del que estamos hablando, que funciona bidireccionalmente y se establece al margen de la propia pieza.

La cuestión del gesto del artista que veíamos en la pieza de Stehli está bastante presente en la obra de Gabriel Orozco. En *My hands are my heart*, de 1999, asistimos a un intervalo que nos 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 (fig.26). 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 no sólo *son*, sino que también *han creado* su corazón.

⁴⁶ DURAND, R. *Op. cit.* p.69.

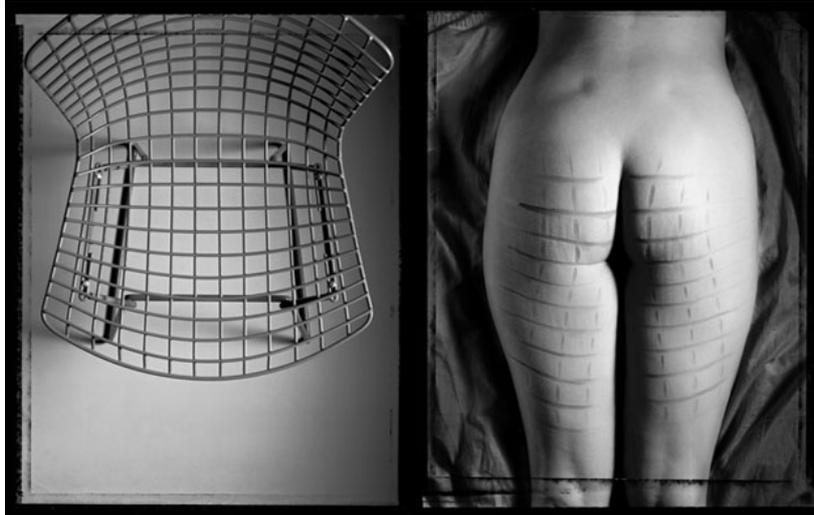


Fig.31. Gabriele Basilico, *Contact*, 1984.

Por lo tanto, establece una comunión entre su forma de hacer arte y su manera de recibirlo, de sentirlo. La cuestión de la figura del artista aparece clara en la obra. Vemos la creación de la misma en primer término, 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. 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. En la primera fotografía no vemos el *antes* de la pieza de barro; se nos muestra sólo el *durante*. El intervalo ha cogido al gesto por sorpresa, deteniendo la acción y congelando el instante de la presión en el barro. Casi podemos verle abrir las manos, observar el movimiento insinuado por las dos fotografías⁴⁷, en un momento imaginado en el tiempo que transcurre entre la contemplación de las dos imágenes, una y otra vez. Las fotografías se comportan casi como fotogramas, simulando movimiento al pasar la vista de una a otra.

La mayor parte de la obra de Nicolai Howalt (Copenhage, 1970) 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. En la serie *Boxer*, de 2003, podemos observar diferentes sujetos retratados antes y después de disputar un combate (fig.30). 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. 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. Por lo tanto, cada pareja de fotos encierra una historia que abre infinitas posibilidades a la imaginación, y que no confirma ninguna de ellas, manteniendo su verdad, el acontecimiento real, oculto para siempre en el tiempo contenido.

⁴⁷ Descubrir este movimiento ficticio supone el *punctum* inicial, la causa primera que provoca la búsqueda del tiempo en la fotografía y los límites de la temporalidad en la imagen fija, originando la presente investigación.



Fig.32. Maarit Hohteri, *Mikko, sleep imprints*, 2000.

De una manera similar a estos intervalos temporales, hay piezas que muestran únicamente el momento del *después*, lo que viene a ser sólo la segunda parte del intervalo, cuando la acción y el tiempo ya ha transcurrido y sólo podemos llegar a ellos reconstruyendo imaginariamente ese momento desde el punto final hacia atrás. Acerca de este tipo de piezas, Dominique Baqué nos dice que “debido a ese efecto de congelación que le es propio, la fotografía suspende, bloquea el ‘flujo’ de la acción y sólo restituye una ínfima parcela de la dramatización que ha tenido lugar. Tan sólo queda la inscripción de una violencia o de un disfrute: nunca la violencia o el disfrute como tales, en sí mismos. Es decir, más que como documento, la fotografía aquí funciona como reliquia: esa reliquia infinitamente preciosa y frágil en la que la mirada va a intentar descifrar la huella viviente de lo que ha sido”⁴⁸. La foto se comporta aquí como huella o reliquia, en palabras de Baqué; como un *índice*, prueba de un acontecimiento que tuvo lugar antes de la toma de la fotografía.

Eso mismo ocurre en la serie *Contact*, de Gabriele Basilico (Milán, 1944-2013). Más que el propio 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* (fig.31). La modelo se tumba boca abajo mostrando sus marcas en la piel, que se registran en una fotografía, y junto a ella, 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 invita a asociar e imaginar en acción, reconstruyendo mentalmente el acontecimiento.

⁴⁸ BAQUÉ, D. *Op. cit.* p.14.



Fig.33. Maarit Hohteri, *Harri*, 2007.

La fotografía es interesante, pues tiene dos líneas temporales tanto en pasado como en futuro, como dice Ulrich Baer: “Las fotografías ofrecen tiempo donde no lo hay: tiempo para la reflexión y el pensamiento y tiempo para la comunicación. Las fotografías nos permiten ver el futuro y también el pasado como sujeto de transformación suspendiéndonos en el vacío del tiempo.”⁴⁹ Por un lado, las marcas que se nos muestran visibles, comienzan a desaparecer, aunque sea un futuro no inmediato. En ese sentido, podemos relacionar la temporalidad aquí presente con la pieza de Orozco en que veíamos el aliento sobre la tapa del piano: 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 la vez, la imagen está contando una historia, un pasado transcurrido hasta el momento de la toma. Se establece así como el *después* de un intervalo que sólo podemos imaginar, de una primera postura en la que la modelo está sentada en la silla. Ambas partes de la secuencia, pasado y futuro, quedan fuera del tiempo de la imagen, completamente subjetivas para quien contempla la foto.

Siguiendo la idea del tatuaje por contacto, cabe mencionar la obra de la artista finlandesa Maarit Hohteri (Helsinki, 1976). Su trabajo recoge escenas cotidianas que se desarrollan a su alrededor, y que registran su experiencia y relación con las personas con las que convive. En *Mikko, Sleep imprints* (fig.32), 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. La cuestión temporal se ve, nuevamente, reflejada en el intervalo del después, como hemos visto con la fotografía de Basilico. Podemos reconstruir fácilmente el movimiento del joven, el cambio de postura boca abajo al actual de lado, dejando a la vista las marcas que se han gestado durante varios minutos en la piel.

⁴⁹ BAER, U. *Op. cit.* p.50.



Fig.34. Nan Goldin, *One month after being battered*, 1984.

En este caso, sería innecesario ver una fotografía del mismo sujeto antes de quedarse dormido o boca arriba, antes de producir las marcas que vemos, para poder entender el tiempo comprendido. El momento del después nos aporta toda la información para imaginarnos qué puede haber ocurrido. Aunque no siempre va a ser fácil adivinar cuál ha sido la causa que ha generado la escena que vemos. Como dice Baer, “aislando momentos de su contexto radicalmente, las fotografías dejan ese contexto a la interpretación en lugar de dejar, por medio del conocimiento y la retrospectiva, que se delimite el significado de la fotografía. El contexto de una fotografía nunca es dado por entero, siempre debe ser repensado desde el interior del momento vacío que no sólo lleva a la muerte, sino al potencial de transformación.”⁵⁰ El contexto no va a ser siempre identificable, aunque tengamos pistas en la imagen.

Esto nos ocurre cuando presenciamos otro de los retratos de Hohteri, esta vez llamado simplemente *Harri*. En ella vemos a un joven posando sin camiseta, mirando a la cámara con naturalidad; lo que nos llama en seguida la atención es el ojo morado que lleva, consecuencia (probablemente) de una pelea o un accidente (fig.33). La imagen se presenta aséptica a este respecto: el título sólo nos proporciona el nombre del retratado, y no podemos averiguar nada más del incidente o el contexto, por lo que, inmediatamente, imaginamos múltiples posibilidades que no pueden ser confirmadas.

La fotografía se ubica en un tiempo indeterminado: no sabemos cuánto ha transcurrido desde el incidente hasta la foto (pasado), ni sabemos tampoco cuánto más durarán las secuelas del mismo (futuro), ya que estamos ante un contenido fantástico e inaccesible, como sugiere Laura Mulvey: “las fotografías sugieren una narración suspendida más inmediata. Puede que acaben de ocurrir hechos relevantes. Una vez más, se ofrece al espectador un mundo cerrado que despierta la fantasía y la curiosidad.”⁵¹

⁵⁰ *Ibid.* p.47.

⁵¹ MULVEY, Laura, ‘Magnificent Obsession’, en RIBALTA, Jorge (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004. p.223.



Fig.35. Nicolai Howalt, *Car crash studies. Exterior #1*, 2009.

Tras ver esta imagen, sería complicado no acordarse de *One month after being battered*, de Nan Goldin (Washington, 1953). La artista americana es conocida por sus fotografías íntimas y personales, que muestra como una suerte de diario propio. Sin efectos o posproducción, son tomas crudas, desnudas y sinceras, de sus momentos más vulnerables.

El autorretrato mencionado sigue esta línea y nos presenta a la propia artista mirando de frente a la cámara, con los labios pintados, el pelo muy brillante, y unos largos pendientes a la vista (fig.34). A juego con los labios, vemos su ojo izquierdo inyectado en sangre, y un par de moratones en la cara, secuelas de una paliza por parte de su entonces pareja. Sin embargo, Goldin no presenta una fotografía de la víctima; su actitud ante la cámara habla de desafío, de superación del incidente, de salir adelante. Viste casi con orgullo las marcas resultantes, combinadas con el maquillaje y las joyas utilizadas para la fotografía.

El incidente ocurre un mes antes de la captura, y queda completamente fuera del tiempo de la imagen. A través de las secuelas, reconstruimos hacia atrás los hechos e imaginamos la agresión. Esta fotografía no se nos muestra tan críptica como la de Hohteri gracias al título, que sitúa temporalmente el momento de la toma respecto del acontecimiento que la ha generado (ubica en parte el pasado de la imagen). El hecho real se nos presenta ocurrido tiempo antes de la imagen, lo que lo aleja del instante de la captura. En palabras de Rosalind Krauss, “lo real de la fotografía, en la medida en que está bajo el signo del pasado, está bajo el signo tanto del encuentro perdido como de la muerte.”⁵² El incidente aparece aislado temporalmente del *aquí-y-ahora* de la fotografía, y de ese encuentro de la realidad con la cámara.

⁵² KRAUSS, Rosalind, ‘Fotografía y abstracción’, en RIBALTA, Jorge (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004. p.233.



Fig.36. Gabriel Orozco, *Yielding Stone*, 1992.

El acontecimiento que genera la obra también permanecerá oculto en *Car Crash Studies*, de Nicolai Howalt. El registro de golpes que hemos estado observando se ve ahora trasladado a la “piel” de los vehículos, la chapa del coche. En la serie *Exterior*, de la misma pieza, el artista danés muestra imágenes que muchas veces quedan fuera del reconocimiento, acercándose casi más a pintura abstracta que a una fotografía objetiva. En ellas podemos ver en detalle la chapa doblada y arrugada, con desconchones y rozaduras, y con el metal oxidado al descubier-to (fig.35). La colisión es evidente, y la intensidad de la misma parece ser bastante alta ciñén-donos a lo arrugado que está el metal. Sin embargo, cómo ha ocurrido, de quién ha sido la culpa, o incluso qué parte del vehículo aparece encuadrada, son preguntas que no podremos resolver (y quizá tampoco sea necesario hacerlo en este caso).

El tiempo que separa el acontecimiento del registro se vuelve poco importante por la (hasta cierto punto) inmutabilidad de los materiales capturados. La parte del futuro de la imagen será invariable en la mayoría de casos, puesto que son coches llevados a desguace, y a diferencia de las marcas en la piel que hemos visto, los “sujetos” aquí retratados no sufrirán una curación o evolución: el estado capturado en el instante de las fotografías va a ser definitivo. Régis Du-rand habla de un *alto en el camino* en la temporalidad del instante, cuando dice que “las foto-grafías (algunas fotografías) parecen tener, según mi opinión, este valor de constelación de imágenes y de temporalidades, por el cual se desdobra y se transforma la distancia, y por el cual la ausencia inviste la presencia. Es en este sentido en el que la fotografía no es nunca simple recolección del pasado (de un haber-estado-allí), sino la operación por la que el pasado se transforma en futuro –con la condición de que se admita que el pasado y el futuro sólo tie-nen sentido en el instante preciso del presente, vivido como una imagen fulgurante, despertar, pasaje.”⁵³ La transformación en futuro que menciona se vería aquí comprometida, así como el instante del presente, que deja atrás la fugacidad y deviene constante.

⁵³ DURAND, R. *Op. cit.* pp.109-110.

En comparación con *Car Crash Studies*, la inmutabilidad del futuro de la fotografía sí se verá cuestionada en otra pieza de Orozco de 1992, *Yielding Stone*. Al igual que en *My hands are my heart*, el artista mexicano utiliza el barro para dejar la huella de un desplazamiento, haciendo rodar una gran esfera por encima de los barrotes de una alcantarilla, y dejando la trama del hierro impresa en su superficie (fig.36).

El gesto del artista no es tan evidente aquí como en el intervalo de *My hands are my heart*. Sin embargo, la imagen es consecuencia de este gesto del artista, de haber hecho rodar la esfera a propósito por la rejilla. Como dice Solomon-Godeau, “cuando es el artista quien realiza la fotografía (...), por lo general son documentos directos: transcripciones de acontecimientos, acciones u objetos que han sido orquestados, contruidos o dispuestos para ser contruidos de nuevo (y conservados) en la imagen de la cámara. Por consiguiente, la fotografía no se emplea tanto como un fin en sí misma cuanto como un vehículo para exponer cuestiones estéticas, epistemológicas, de percepción, lingüísticas o incluso políticas.”⁵⁴ Aunque no sea evidente el gesto, la fotografía captura dicha orquestación por parte del artista, la disposición de los elementos que no habríamos encontrado de otra manera, la huella generada por su acto.

La parte temporal anterior al registro, que omite la imagen, es bastante evidente: reconstruimos fácilmente el camino de la esfera completamente lisa por encima de los barrotes; podemos imaginar al artista empujando y haciendo rodar el barro por la alcantarilla, y dejarlo posado al final de la misma para registrar la fotografía. Las consecuencias posteriores a la fotografía, no obstante, es algo que no podremos confirmar, tanto si el barro seca y permanece en la forma actual como si el artista decide darle cualquier otro uso y borra la huella impresa. La única certeza que tenemos es la causa del estado actual, el de la imagen; hasta donde alcanzamos a ver, podemos asegurar la existencia de un tiempo previo en la imagen.

⁵⁴ SOLOMON-GODEAU, Abigail, ‘Imágenes convencionales’, en RIBALTA, Jorge (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004. p.188.



Fig.37. John Hilliard, *Camera Recording its Own Condition (7 Apertures, 10 Speeds, 2 Mirrors)*, 1971.

3.2. Secuenciación y serialidad. Ciclos (in)completos.

Desde los inicios de la fotografía ha prevalecido la idea de que una de las terminaciones esenciales del acto fotográfico era su efecto de corte temporal, su capacidad para segmentar en el continuum temporal el supuesto fulgor del instante único. Así pues, la fotografía constituiría ese arte del tiempo por excelencia que permite ver aquello a lo que la percepción común no tendría acceso: el instante absoluto, el acontecimiento restituido en la plenitud de su apogeo.

Dominique Baqué



Fig.38. Michael Snow, *Authorization*, 1969.

La temporalidad comprendida entre intervalos cuestiona la noción del instante único que menciona Baqué. Como hemos visto, se presenta un antes y un después, o sólo un después, para comprender la totalidad del tiempo de la imagen. No vemos un *durante* en ninguno de los casos ya que, habitualmente, los intervalos encierran un acontecimiento en medio. De esta manera, se aporta la información anterior y posterior del hecho registrado.

En las secuencias, sin embargo, vamos a aumentar el número de pasos registrados, para capturar ese *durante* esquivo, y detallar el proceso de (re)construcción de la pieza paso a paso; por otro lado, también vamos a ver múltiples fotografías para recoger la totalidad del tiempo en los casos en que no se produzca un acontecimiento interno, sino que se limiten a compartir un aspecto común entre ellas, como en la fotografía de archivo.

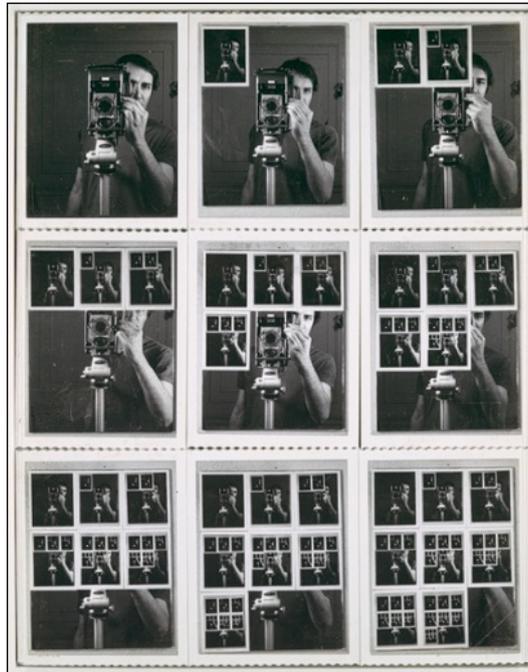


Fig.39. William Anastasi, *Nine Polaroid Photographs of a Mirror*, 1967.

Sobre la idea de reconstrucción del proceso versaría *Authorization*, de Michael Snow (Toronto, 1929), una pieza en la que vemos la reproducción al infinito de la fotografía: el artista se sitúa con la cámara delante de un espejo y se fotografía a sí mismo; el resultado de esa fotografía lo adhiere con cinta al cristal y vuelve a realizar la misma fotografía capturando esta vez su reflejo y la fotografía anterior. Repite la operación hasta que tiene cuatro fotografías pegadas, y vuelve a fotografiarlo para obtener una quinta que encaja en el marco del espejo, y que incluye las otras cuatro en el rectángulo central (fig.38).

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 propia creación, e invitan (y casi fuerzan) al espectador a que reconstruya los pasos seguidos por el artista, creando así un bucle temporal que no se cierra.

Dubois dice 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).*”⁵⁵ 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.

⁵⁵ DUBOIS, P. *Op. cit.* p.13.



Fig.40. Jürgen Klauke, *Hier Sien*, 1977.

Al citar esta obra es casi obligatorio remitirse a *Nine Polaroid Photographs of a Mirror*, de William Anastasi, quien ya llevó a cabo dos años antes una acción similar de refotografiar las diferentes capturas que iba realizando y pegando en el espejo (fig.39). La diferencia con Snow, sin embargo, es que Anastasi no realiza una última fotografía incluyendo las nueve anteriores. Por lo demás, asistimos a una realización similar: el artista se sitúa frente al espejo y va realizando sucesivos autorretratos con el cristal cada vez más copado de fotografías, hasta que sólo vemos un resquicio de reflejo en el hueco donde se ubicaría la novena⁵⁶.

Ambas piezas pretenden agotar el autorretrato llevándolo al infinito, refotografiando su imagen una y otra vez, haciendo de la cámara la protagonista y la razón de ser del proyecto. Poco a poco, cada instantánea va sepultando la figura del artista bajo el papel fotográfico, rindiéndose a una sucesión de imágenes que sitúa a la fotografía (como disciplina) en el centro del interés de la obra. Además, las dos trabajan el tiempo de la misma manera, solapando y añadiendo capas temporales a cada una de las sucesivas instantáneas.

Después de la (más que probable) revisión de la pieza por parte de Snow, en la que aporta una capa temporal adicional a *Nine Polaroid Photographs of a Mirror*, resulta igualmente interesante centrarse en la obra de John Hilliard (Lancaster, 1945), que también utilizará el medio fotográfico para llevarlo al límite y buscar sus extremos. Una pieza del británico, *Camera Recording its Own Condition (7 Apertures, 10 Speeds, 2 Mirrors)*, de 1971, sigue la estela de la imagen reflejada en espejos, presentando una compleja retícula de fotografías que exploran las posibilidades del aparato fotográfico (fig.37).

El proceso es bastante similar, aunque introduce varias novedades. Por un lado, se sitúa delante del espejo con la cámara, como ya hicieran antes Snow y Anastasi, aunque no deja ver su rostro, oculto tras el cuerpo de la cámara. La importancia aquí se la va a llevar la cámara, no la mano que la acciona. Por otro lado, valiéndose de un pequeño espejo de mano, muestra la apertura de diafragma que está usando en cada captura, y que se verá doblemente reflejada (en el espejo de pared y el de mano) antes de ser fotografiada. El título de la pieza menciona la utilización de los dos espejos como *condición* de la ejecución de la obra, como circunstancia.

⁵⁶ Aunque estas dos piezas no son estrictamente una serie de fotos, ya que la obra final se compone de una única fotografía (que recoge las demás), hemos querido incluirlas porque suponen un valioso antecedente y un más que interesante punto de partida en cuanto a la temporalidad en el presente apartado.



Fig.41. Carmen Calvo, *Hombre patata* (detalle), 2009.

Pero la verdadera diferencia respecto a las series anteriores estriba en su disposición en filas y columnas. Aludiendo a las aperturas de diafragma y velocidades de obturación mencionadas también en el título, Hilliard realiza siete capturas (la primera fila) con la misma velocidad de obturación en todas, la más lenta, partiendo de la mayor apertura de diafragma y cerrándolo poco a poco según va haciendo fotos. Así consigue la primera fila, de la más clara (completamente quemada) a la más oscura (aún ligeramente sobreexpuesta).

Subiendo un paso la velocidad, repite la operación, desde la mayor apertura hasta la menor, para obtener así la segunda fila (y sucesivas). Si en la primera fila podemos ver todas las fotografías sobreexpuestas y muchas quemadas, debido a la velocidad tan baja y la apertura tan grande, conforme avanzan las filas observamos una tendencia a la subexposición hasta el punto de conseguir fotos completamente negras, sin información identificable, al ir subiendo cada vez más la velocidad de obturación

Las setenta fotografías recogen todas las posibilidades de la cámara con los parámetros escogidos, las siete aperturas y las diez velocidades distintas. Todo el proceso de ejecución de la obra está registrado en esas fotografías, capturando la totalidad del tiempo y atestiguando el acontecimiento que ocurre en el espacio temporal comprendido entre las mismas. Sergio Mah dice que “además de la representabilidad, se engendra la posibilidad de que las imágenes produzcan un tiempo inmanente a ellas, un tiempo heterogéneo, creativo y predominantemente visual, especulativo y sensible a transformaciones plásticas, fenomenológicas y mentales.”⁵⁷ Ese tiempo *predominantemente visual* mencionado lo podemos ver aquí reflejado en cada pequeño intervalo, que está generando un tiempo interno, por comparación al anterior y al siguiente. Necesariamente se ve implicado el tiempo en los registros seriados, adoptando dicha temporalidad *inmanente* en las imágenes.

⁵⁷ MAH, S. *Op. cit.* p.15.



Fig.42. Ai Weiwei, *Dropping a Han Dynasty urn*, 1995.

Acerca de este tiempo interior en las fotografías seriadas, merece especial atención la obra del alemán Jürgen Klauke (Kidling, 1943), quien trabajará desde los 70 utilizando la fotografía como medio híbrido junto a sus performances, y que presentará a modo de secuencia cinematográfica. De esta manera, desarrolla pequeñas historias con su propio cuerpo como material protagonista, aportando visibilidad y poniendo a prueba diferencias de género y cuestiones de identidad (muchas veces se trata de identidad sexual).

Una de sus piezas menos conocidas, *Hier Sien*, de 1977, muestra una sucesión fotográfica ordenada que cuenta una historia, encierra un acontecimiento en su interior: el hinchado de un globo (fig.40). La primera imagen es un simple autorretrato en blanco y negro, mirando a la cámara, mientras que en la siguiente y sucesivas ya podemos ver a Klauke con el globo, cada vez más inflado según avanzan las fotografías hasta ocupar todo el marco visible en la penúltima. La última de ellas, registra el momento en el que el globo acaba de estallar en su cara.

Con esta simple secuencia, recoge el tiempo invertido en inflar y hacer estallar el globo, mostrando evidente el proceso que antes veíamos oculto en los intervalos, detallando paso a paso el proceso de creación de la pieza. La sucesión se presenta definida, casi como fotogramas, pero detenida en el tiempo, en contraste con una proyección cinematográfica, como dice Susan Sontag: "Las fotografías pueden ser más memorables que las imágenes móviles, pues son fracciones de tiempo nítidas, que no fluyen. La televisión es un caudal de imágenes indiscriminadas, y cada cual anula a la precedente. Cada fotografía fija es un momento privilegiado convertido en un objeto delgado que se puede guardar y volver a mirar."⁵⁸

Las fotografías presentan una clara sucesión, ya que el tiempo en esta pieza es completamente lineal, algo que no siempre ocurre en la obra de Klauke. Sin embargo, se trata de fotogramas *nítidos*, como dice Sontag. Siempre podemos volver a contemplar un punto concreto del proceso, que permanecerá detenido entre las diferentes capas de tiempo.

⁵⁸ SONTAG, S. *Op. cit.* p.27.

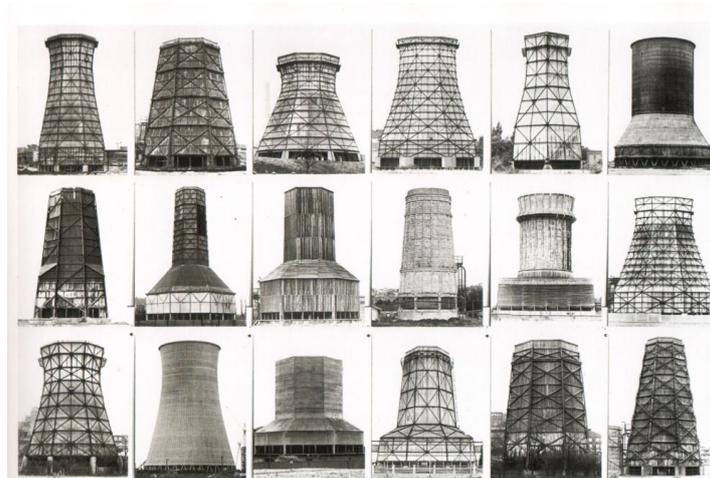


Fig.43. Bernd & Hilla Becher, *Towers*, 1955.

La acumulación de temporalidades es una constante en Carmen Calvo (Valencia, 1950). Su trabajo fluctúa entre la memoria existente en la fotografía y su posterior manipulación. El método de trabajo más habitual de la artista valenciana es intervenir fotografías antiguas: altera la temporalidad original, descartando la memoria perdida del sujeto que aparece retratado, añadiendo una nueva capa de objetos que tapa caras y roba identidades.

Su proyecto *Hombre patata*, de 2009, es presentado como una sucesión de imágenes que atestiguan el paso del tiempo y llevan a cabo una metáfora de la evolución de la vida (fig.41). En él, dispone una patata encima de un retrato antiguo, reemplazándole la cabeza, y lo refotografía. En una sucesión de nueve fotografías, muestra paso a paso el acontecimiento de descomposición de la patata, capturando a la vez pequeños instantes detenidos, como veíamos con las marcas en la piel, ya que la patata está en proceso de descomposición. Es interesante volver a Régis Durand, cuando dice que “el tiempo del que se habla entonces no proviene ni del movimiento ni de la detención del movimiento, ni del espacio que sirve de marco al acontecimiento. Es en cierto modo un tiempo interior del acontecimiento, en el cual es el presente (varias formas de presente) el que vale para el conjunto del tiempo.”⁵⁹

En *Dropping a Han Dynasty Urn*, del prolífico artista y activista chino Ai Weiwei⁶⁰ (Pekín, 1957), también vamos a observar el mismo acontecimiento atrapado y delimitado en la secuencia de fotos. La pieza, provocadora al igual que el resto de su trabajo, consiste en destruir una valiosa urna dejándola caer al suelo, y documentar el proceso (fig.42). La disposición funciona como un intervalo, añadiendo sólo un paso intermedio entre principio y final: la primera imagen muestra a Weiwei sosteniendo la urna, de pie, mirando a la cámara; en la segunda, la ha soltado, y se aprecia el movimiento vertical de la urna; en la tercera, permanece con las manos abiertas y la urna se encuentra hecha pedazos en el suelo.

⁵⁹ DURAND, R. *Op. cit.* p.63.

⁶⁰ Además de la parte estrictamente artística, su obra comprende cine, arquitectura, escultura, música y ensayo.



Fig.44. Ed Ruscha, *Twenty six gasoline stations* (detalle), 1963.

La secuencia es sencilla y lineal; podría funcionar únicamente con dos fotografías, la primera y la última, a modo de intervalo cerrado, pero así introduce un instante detenido también, dotando al conjunto de más interés visual y temporal. A la vez, la fotografía central se valdría por sí misma con igual título, ya que no hay escapatoria ni salvación viendo el punto en el que se encuentra (estaríamos de nuevo ante un futuro completamente subjetivo recreado en la mente del espectador).

En una línea similar en la disposición de las imágenes, pero con la diferencia de no pertenecer a una misma realidad temporal y espacial, nos encontramos con otro tipo de series, las que se llaman comúnmente *fotografía documental o de archivo*. Pese a mostrarse como una serie de múltiples imágenes, ya no vamos a ver una secuencia lógica y lineal, con un acontecimiento ocurrido en su interior; ahora consta más bien de diferentes objetos o lugares que mantienen un tema en común, a nivel físico o conceptual. Como dice Dominique Baqué, se trata de “imágenes planas, neutras, despojadas de cualquier artificio. Fotografías de la constatación y del archivo, que sólo apuntan a la presencia muda de las cosas y a la opacidad de los seres. Algo así como la cualidad mate de la realidad, su cabezonería por estar ahí y no significar nada. Torres de agua fríamente catalogadas, paisajes de los que se excluye cualquier lirismo de la naturaleza, cualquier poética urbana, rostros convertidos en faz: no existe un *punctum* en torno al cual anudar el deseo, un imaginario posible. La imagen enmudece.”⁶¹

Las torres de agua que señala Baqué suponen el punto de partida de esta manera de concebir la fotografía. Realizadas por la pareja alemana Bernd y Hilla Becher (Siegen, 1931 – Rostock, 2007 y Postdam, 1934 – Düsseldorf, 2015, respectivamente) a mediados del siglo XX, establecen un antes y un después en la fotografía documental, sentando precedente y constituyendo todo un estilo a seguir: el *frío catálogo* que menciona Baqué anteriormente, la muda presencia de una realidad alejada de cualquier intención estética (fig.43).

⁶¹ BAQUÉ, D. *Op. cit.* pp.129-130.



Fig.45. Eric Tabuchi, *Twenty-six abandoned Gasoline Stations* (detalle), 2008.

La serie recoge un conjunto de vistas compositivamente similares de torres de agua, realizadas en blanco y negro, que pretenden unificar así los edificios retratados y, como prosigue Baqué, “catalogar un mundo industrial en vías de desaparición. A través de la tipología metódica de los edificios industriales, la serie funciona como una anatomía comparada; la imagen es el documento y la fotografía es el registro.”⁶²

Si nos fijamos en cada una de las imágenes, no podemos observar luz directa del sol, ya que se han llevado a cabo en días nublados. Esto les proporciona (junto al blanco y negro) una mayor homogeneidad. Sin embargo, el tiempo necesario para capturar cada una de ellas escapa a la información que proporciona la pieza: no podemos saber si ha pasado una hora entre dos fotos o un mes hasta conseguir la vista perfecta; la relación entre ellas establece una temporalidad contenida (y oculta al espectador) que impregna la pieza en su conjunto. No hay una secuencialidad en las imágenes, y es que no importa tampoco cuál es el orden de captura y posterior presentación.

De una manera similar, aunque menos estricta y metódica a la hora de capturar cada foto, tenemos la pieza *Twenty six gasoline stations*, de Ed Ruscha (fig.44). En ella vemos encuadres muy diferentes, ángulos opuestos de una imagen a otra, y la indiferencia ante la luz solar (incluso la propia sombra del fotógrafo en alguna de ellas). El planteamiento es algo más libre que en las torres de los Becher, y su ejecución es buena muestra de ello; sin embargo, coinciden en el blanco y negro, en la ausencia de personas, y en la disposición de las imágenes en su conjunto, funcionando como un archivo riguroso de la misma forma que *Towers*.

En la exposición *Une autre objectivité / Another objectivity*, de 1989, Jean-François Chevrier en colaboración con James Lingwood recogen la obra de varios artistas cuyas fotografías las categorizan como *imágenes-objeto*. Entre ellos aparece Ruscha, sobre el cual dicen que “la idea surgió de su gusto por la palabra *gasolina* y por la ‘cualidad específica’ del número 26. Precisó que no tenía ningún mensaje particular que transmitir ni sobre la fotografía ni sobre la gasolina, y que sus imágenes estaban básicamente despojadas de cualidad *artística*.”⁶³

⁶² *Ibid.* p.130.

⁶³ CHEVRIER, Jean-François; LINGWOOD, James, ‘Otra objetividad’, en RIBALTA, Jorge (ed.), *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004. p.242.



Fig.46. Juan de Sande, *Bilbao, 65 esquinas* (detalle), 2013.

A este respecto, sorprende bastante el comentario, ya que a simple vista la pieza puede evocar un planteamiento cercano a los procesos de industrialización de los Becher, acerca de los cuales mencionan en el mismo artículo que “su punto de partida fue un interés apasionado por los vestigios en vías de desaparición de la cultura industrial, más que la invención o renovación de un proceso artístico.”⁶⁴

De modo que, partiendo de unas formas estéticas similares, nada tiene que ver el planteamiento conceptual de los alemanes frente a los aspectos más azarosos y lúdicos del estadounidense. La cuestión temporal recogida en la pieza, no obstante, sigue los mismos patrones que en los Becher: nada de información acerca del orden de la secuencia de fotografías o la distancia (física y temporal) entre ellas. El tiempo permanece oculto en la serie.

Más de cuarenta años después, Eric Tabuchi (París, 1959) realizará *Twentysix abandoned Gasoline Stations*, una revisión de la obra de Ruscha. La obra del americano supone una grandísima influencia en el trabajo de Tabuchi, ya que sus piezas van a tener la misma disposición de series fotográficas, además de presentarlas en pequeños libros (a modo de imagen-objeto), como se hizo en su día con la original.

Añadiendo el componente de “abandonadas” a las estaciones de Ruscha, la serie del francés está más próxima a las motivaciones sobre memoria y desaparición de los Becher (fig.45). A nivel formal, aunque utiliza el color, la estética sigue la línea de su antecesora en cuanto al nivel de frialdad y de clasificación, o como se refiere Durand a este tipo de imágenes: “La fotografía transforma el mundo en museo, en colección de especímenes, de muestras. Geometriza, iguala, clasifica. En cierto modo, cartografía”⁶⁵. Se desprende ciertamente un carácter casi científico de estas fotografías.

⁶⁴ *Ibid.* p.242.

⁶⁵ DURAND, R. *Op. cit.* p.103.



Fig.47. Gabriel Orozco, *Until you find another yellow Schwalbe* (detalle), 1995.

Retomando una visión de las piezas seriadas más cercana a los Becher, llegamos a la obra de Juan de Sande (Madrid, 1964), que viene siguiendo la línea formal de la asepsia y la objetividad más estricta. Su trabajo contempla secuencias de fotografías en la gran mayoría de casos de espacios en desuso, edificios abandonados, carreteras vacías, objetos amontonados... Ausencia, en resumen, respondiendo a Baqué cuando señala en estos casos que “el rechazo de la emoción, del afecto, de los desahogos subjetivos se pone claramente en evidencia. Sin embargo, ¿acaso no es posible leer en estas ciudades desiertas, en estos territorios vacíos, como expurgados de lo humano, en estos rostros-faz en los que los ojos nunca llegan a ser mirada, otro pathos subrepticio: el de la ausencia, la muerte del no-sentido?”⁶⁶

Ejemplo de ello viene a ser *Bilbao, 65 esquinas*, de 2013. La pieza contiene 65 vistas en blanco y negro de edificios que hacen esquina y presentan una estructura similar entre sí, adoptando un proceso de homogeneización, al igual que vemos con las torres de agua (fig.46), y que proyectan “un deseo y un rechazo estéticos. Un deseo, que es también una exigencia compositiva y plástica: el de la pura frontalidad de la toma fotográfica y del rigor, un poco tieso y seco, de la imagen.”⁶⁷ También presentan rasgos comunes con las series de los Becher, como la ausencia de personas o la iluminación difusa, propia de los frecuentes cielos grises de Bilbao.

Y estableciendo similitudes y algunas diferencias significativas, vamos a cerrar el capítulo con otra pieza de Gabriel Orozco, esta vez *Until you find another yellow Schwalbe*, de 1995. El aspecto lúdico y cotidiano de la vida del artista se vuelve a ver inmerso en una de sus piezas, concibiendo una serie fotográfica que, aunque presenta cierto rigor a la hora de la búsqueda y clasificación de los elementos fotografiados, huye de la representación fría y objetiva de la realidad que hemos visto anteriormente.

⁶⁶ BAQUÉ, D. *Op. cit.* p.133.

⁶⁷ *Ibid.* p.129.

La idea surge de la estancia del artista mexicano en Berlín, donde adquiere una motocicleta de color amarillo, como vemos en las fotografías. Durante un período de tres meses, Orozco recorre la ciudad y cada vez que encuentra otra motocicleta igual que la suya, aparca a su lado y captura el momento en una instantánea (fig.47). Los ángulos difieren de una foto a otra, según su criterio; la composición se mantiene flexible y no sigue patrones claros. Establece un acercamiento a un uso de la fotografía de utilidad cotidiana, un uso *popular*, como menciona y describe Rosalind Krauss: “Dadas las funciones sociales reducidas que, a la vez, animan y limitan radicalmente la práctica fotográfica de las clases populares, tanto los temas como la forma de fotografiarlos se transforman en estereotipos. El tema fotográfico, es decir, aquello que se considera digno de ser registrado, resulta sorprendentemente limitado y repetitivo; ocurre lo mismo con la composición. Las normas formales son la centralidad y la frontalidad, normas que alejan cualquier signo de temporalidad y contingencia.”⁶⁸

El proceso de realización de la obra abarcará tres meses, en los que realiza un total de cuarenta fotografías. En el momento de capturar cada una de ellas, deja una nota en la motocicleta invitando al propietario a reunirse con él en un evento sobre la reunificación de Alemania, de los cuales sólo dos de ellos asistirán, y junto con la de Orozco, serán las tres motocicletas que aparecen en la última fotografía de la serie. El conjunto de fotos se dispone originariamente de manera sucesiva, alineadas a la misma altura, para establecer una secuencia cronológica y transitoria, que agrega una temporalidad añadida (hasta cierto punto ficticia) a la existente entre ellas, sugiriendo de esta manera el movimiento de ambas motocicletas juntas por la ciudad.

La serie de Orozco, pese a estar compuesta por fotografías separadas espacial y temporalmente entre sí, establece (o plantea establecer) una relación secuencial entre cada una de las fotografías que la componen, como veíamos en las primeras series que encerraban un acontecimiento en su interior. De esta manera, se ubica a medio camino entre las secuencias de fotografías y las fotografías de archivo, adoptando parte de la temporalidad de las dos vertientes y volviendo borrosos los límites entre ambas.

⁶⁸ KRAUSS, R. *Op. cit.* p.221.

Capítulo 4. El tiempo en la ficción fotográfica.

4. El tiempo 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.

Susan Sontag

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 intencionadamente para la foto, como dice 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."⁶⁹ La diferencia principal es que ahora la pose *se finge*, se construye para la imagen.

Las situaciones que se plantean llevan un gran estudio y trabajo previos, tanto de concepción como de preparación. La temporalidad contenida en estas escenas se desarrolla desde que surge la idea, no sólo con la cámara delante del escenario, como sugiere Charlotte Cotton: "El proceso de trabajo comienza con la construcción de la imagen mental de una escena. La búsqueda de un lugar, el elenco y la coreografía de las fotografías son simplemente la ejecución práctica de una imagen que ya está completa en la mente del artista."⁷⁰

Para desentrañar la compleja temporalidad inscrita en la ficción de la fotografía, vamos a entrar en dos apartados diferentes. Por un lado, 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 escena especialmente para la foto, bien ubicando a los modelos y a sí mismo (siguiendo el *método dirigido* que define Coleman), o bien construyendo el decorado por completo. Por otro lado, observamos las fotografías que, a pesar de estar buscadas y preparadas, 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 detenido de drama cinematográfico, que vamos a extender mentalmente imaginando las posibilidades previas y futuras al momento capturado.

⁶⁹ BARTHES, R. *Op. cit.* p.31.

⁷⁰ COTTON, Ch. *Op. cit.* p.61.

Walter Benjamin defiende 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.”⁷¹ 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.

Y ahora que la pieza final se presenta en una única fotografía (aparentemente una instantánea, casi un fotograma), ya no nos vamos a centrar tanto en el *cómo*, en la manera en que se ha capturado la imagen o cómo se presenta al espectador (como ya hemos analizado en los dos capítulos anteriores, respectivamente), sino en el *qué*, en la información visual que queda a nuestro alcance y sobre la que no vamos a poder más que especular.

⁷¹ BENJAMIN, W. *Op. cit.* p.26.



Fig.48. Thomas Demand, *Badezimmer*, 1997.

4.1. Espacio y tiempo. Realidades construidas.

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.

Susan Sontag



Fig.49. Jeff Wall, *Picture for women*, 1979.

La distorsión de la imagen que menciona Susan Sontag plantea una contradicción en la veracidad de la fotografía. Aunque estamos ante una escena que ha ocurrido en la realidad, vemos una situación ficticia, irreal, que jamás tendría lugar de forma espontánea o por sí sola. La toma requiere la intervención del artista, de toda una preparación detrás por su parte, y una dedicación y tiempo previos para ser llevada a cabo.

La ficción deviene mentira, engaño: asistimos a una manipulación (en el sentido perverso de la palabra) de la fotografía, a una alteración de las condiciones en las que se ha capturado la imagen. Fontcuberta defiende que “toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve. Lo importante, en suma, es el control ejercido por el fotógrafo para imponer una dirección ética a su mentira. El buen fotógrafo es el que *miente bien la verdad*.”⁷²

⁷² FONTCUBERTA, Joan, *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997. p.15.



Fig.50. Ilse Bing, *Self-portrait in mirrors*, 1931.

El montaje de la escena y la ficción va a ser un elemento recurrente en las fotografías de Jeff Wall. Una de sus imágenes tempranas 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. 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* pasa algo parecido: la cámara está enfocando al espejo, capturándose a sí misma en el centro de la imagen. Fuera de campo está la modelo, a un lado, que sólo la podemos ver reflejada en el espejo, así como al propio artista (fig.49).

La composición está invertida, reflejada en 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 irremediabilmente fuera del tiempo de la realidad, en un *aquí-y-ahora* paralelo que no corresponde al referente. El cruce de miradas también supone un círculo no correspondido: 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, al reflejo de la misma (mirando finalmente al espectador); y Wall, a su vez, observa a través del espejo la mirada de la joven, su mirada diferida.

La temporalidad en esta imagen está siendo provocada por el juego de direcciones y reflejos que podemos observar. Además, la disposición y el montaje establecen un tiempo anterior a la captura de la imagen. Como afirma Régis Durand, "la fotografía (...) es en sí portadora de una sedimentación temporal compleja. Y si hay montaje y escenografía, están tanto en el interior de la imagen como en sus contactos con formas heterogéneas."⁷³ La sedimentación temporal se produce, pues, en la relación con la escenografía, con la construcción de la imagen, con los elementos dispuestos en la escena por el artista.

⁷³ DURAND, R. *Op. cit.* p.119.



Fig.51. Dieter Appelt, *Der Fleck auf dem Spiegel, den der Atemhauch schafft* (detalle), 1977.

Que haya en la pieza de Wall una cita directa no es seguro, pero lo que sí parece más que probable es que exista una gran influencia de Ilse Bing (Frankfurt, 1899 – Nueva York, 1998) y su conocido autorretrato *Self-portrait in mirrors*. La fotografía de Bing se realiza casi cincuenta años antes, siguiendo la línea de trabajo tan experimental que caracteriza su primera etapa fotográfica, y utiliza también el juego de espejos y miradas que presenta *Picture for women*, aunque incluye un segundo espejo en la fotografía que complica un poco la lectura de reflejos y dobles. La imagen que vemos, que muestra a la artista disparando la cámara y mirando por encima de la misma para mostrar su rostro, se encuentra invertida, puesto que se ha realizado frente a un espejo al igual que ocurre con la de Wall (fig.50). Sin embargo, hay un segundo espejo justo al lado de ella, que vuelve a reproducir su imagen invertida mientras dispara, y que al llevar a cabo una doble inversión, revela la posición original del momento de la toma.

Imagen real y ficticia se confunden en una fotografía que no sólo es un autorretrato, sino que es muestra de la irrealidad de una fotografía considerada tradicionalmente objetiva. Como indica Dubois, “en efecto, puesto que de ahora en adelante se negará a la fotografía toda posibilidad de ser simplemente un espejo transparente del mundo, puesto que ya no puede, por esencia, revelar la verdad empírica, veremos desarrollarse diversas actitudes que van todas en el sentido de un desplazamiento de esta capacidad de verdad, de su anclaje en la realidad hacia un anclaje en el mensaje mismo: por el trabajo (la codificación) que implica, sobre todo en el plano artístico, la foto se va a convertir en reveladora de la *verdad interior* (no empírica). *Es en el artificio mismo que la foto se volverá verdadera* y alcanzará su propia realidad interna. La ficción alcanza e incluso supera la realidad.”⁷⁴ El artificio del aparato fotográfico queda aquí puesto en primer plano, y junto a él, su imposibilidad de presentar una realidad *cierta*, sin alguna manipulación.

⁷⁴ DUBOIS, P. *Op. cit.* p.40.



Fig.52. Jeff Wall, *The destroyed room*, 1978.

La serie *The mark on the mirror the breathing makes* del alemán Dieter Appelt (Niemegk, 1935) juega también con el reflejo pero actuando directamente *contra él*. Es característico en su obra la utilización de su propio cuerpo, en actividades performativas que registra con la cámara. Sin embargo, en esta pieza, no interviene con su cuerpo sino con su visión especular, con la imagen invertida y ficticia de sí mismo (fig.51). La serie establece una visión crítica del reflejo, de la veracidad de la imagen que el artista intenta emborronar, difuminar y hacer desaparecer.

La composición, por su parte, se acerca a las que hemos visto de Bing y Wall, con la utilización del espejo y el ángulo de incidencia de la cámara, que se sitúa en el punto correcto para ver distorsionada la imagen reflejada. Dubois menciona que “se encuentra cuestionado el valor del espejo, de documento exacto, de semejanza infalible reconocido a la fotografía. La fotografía deja de aparecer como transparente, inocente, realista por esencia. No es más el vehículo incontestable de una *verdad empírica*.”⁷⁵ La composición de la pieza nos recuerda a esta afirmación en tanto que cuestionamiento de la verdad en fotografía: por un lado, vemos una imagen reflejada (distorsionada por el artista y su aliento), una imagen especular y por lo tanto *falsa*; por otro lado, vemos en la fotografía también al artista, el original, el que provoca este reflejo y el que genera la fotografía, que a su vez no es más que imagen, apariencia y ficción en el soporte fotográfico que presenta. La repetición obstinada del mismo gesto y su correspondiente registro fotográfico no hace más que poner en evidencia la intención del artista de destruir su reflejo, de acabar con la imagen especular que él mismo genera. A la vez, la presentación en varias tomas de diferentes días nos remite a los intervalos temporales que hemos visto, estableciendo una temporalidad entre cada día y entre cada gesto. Cada fotografía captura un instante detenido (como veíamos con el piano de Orozco), en el que la fotografía secciona un corte de realidad y lo separa del resto de su temporalidad, convirtiendo así a la pieza en un cúmulo de intervalos formados por momentos detenidos.

⁷⁵ *Ibid.* p.39.



Fig.53. Alec Soth, *Sugar's, Davenport, IA, 2002*.

La composición en la fotografía toma otro rumbo al orquestar sólo los espacios, sin actores. En esta línea de trabajo ubicamos *Destroyed room*, otra de las piezas tempranas de Jeff Wall, que rescata la composición y el abanico cromático de *La mort de Sardanapalus*, de Delacroix. Mientras que el lienzo presenta el *durante*, el instante del acontecimiento, la fotografía muestra un *después de*, el resultado de la destrucción de una habitación y los objetos personales que hay en ella, salvo la figura de una bailarina, que permanece intacta sobre un mueble (fig.52). Sin embargo, todo está escrupulosamente orquestado, incluido el escenario, como deja ver a través de la ventana izquierda, que está construido a propósito para la imagen.

Como dice 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.”⁷⁶ 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. La fotografía, aunque poblada de pasado, no puede evitar establecerse en la instantaneidad del presente representado, y tampoco deja abierta la fluctuación a un pasado anterior o un futuro posterior, salvo en la intriga, en la especulación. La foto de Wall nos incita a recrear la situación, el acontecimiento ya pasado (tanto la construcción del escenario como su disposición para la fotografía), en un presente ficticio que no va a ningún sitio, que está detenido en el tiempo.

La obra de Alec Soth (Minneapolis, 1969) se identifica con un carácter documental y vivencial, producto de sus múltiples viajes. En la serie *Sleeping by the Mississippi*, recorre varias ciudades ubicadas a lo largo del río Mississippi, retratando las personas y espacios que encuentra a su paso y generando una suerte de “libro de viaje” fotográfico formado por 46 imágenes.

⁷⁶ BAER, U. *Op. cit.* p.50.



Fig.54. Anne Hardy, *Lumber*, 2003.

Pese al carácter fortuito y casual de las fotografías, todas ellas presentan, en mayor o menor medida, una búsqueda de la composición, de la escena. Los modelos posan de una manera determinada, y los espacios vacíos están dispuestos *para* la foto. Una muestra de esa serie es *Sugar's, Davenport, Iowa*, de 2002, en la que observamos un rincón de la casa, con apenas unos elementos repartidos por la escena, en una composición bastante buscada: el sujeto protagonista es un viejo sillón tapizado de flores, que descansa de una forma poco alineada con la esquina de la casa sobre diferentes alfombras; a su lado, se aprecia lo que parece ser una chimenea de ladrillo, con una lamparita encendida encima; al otro lado, en la pared, varios espejos cuadrados montados en vertical reflejan la imagen de la chimenea y la lámpara; y el detalle que desestabiliza la composición, en el suelo y casi fuera de campo, es una revista erótica de un color rojo intenso (fig.53).

No sabemos con seguridad si hay colocación de los elementos para la fotografía o ya estaban así, porque la serie no aporta más información. Lo que sí es evidente es la mirada concreta, un estudio concienzudo de la escena para mostrar y ocultar. Laura Bravo indica sobre estas cuestiones que “al presentarse descontextualizadas de su entorno original, sin título ni explicación escrita, estas fotografías provocan un surrealista misterio que contradice su carácter evidencial”⁷⁷. La duda asalta al espectador y, lo que parece a simple vista una escena encontrada, suscita la sospecha de la preparación y manipulación anteriores por parte del artista.

La duda también acompaña la obra de Anne Hardy (Londres, 1970), quien prepara elaborados montajes para ser fotografiados en el estudio, a la manera de Jeff Wall. La diferencia es que Hardy trabaja principalmente con basura y elementos de deshecho encontrados, por un azar que inevitablemente acaba condicionando sus piezas, y que acumula en el estudio para clasificar y manipular antes de realizar las tomas, tras lo que se deshace de todo.

⁷⁷ BRAVO, Laura. *Ficciones certificadas. Invención y apariencia en la creación fotográfica (1975-2000)*. Madrid, Metáforas del Movimiento Moderno, 2006. p.32.



Fig.55. James Casebere, *Storefront*, 1982.

Uno de sus primeros trabajos, *Lumber*, muestra lo que parece ser un almacén de árboles de navidad. La vegetación inunda el espacio y la escena, anegando prácticamente la pared del fondo (fig.54). En primer término, vemos un pequeño árbol seco plantado en el suelo, cerca de un tronco cortado, como si los árboles crecieran dentro del espacio y los talaran allí mismo. La pared que queda a la vista, montada para la fotografía, presenta restos visibles de adhesivo para unir las partes, dejando ver claramente la ficción de la imagen. Charlotte Cotton indica sobre esta imagen que “Hardy construye escenarios en su estudio con la posición de la cámara establecida para que nada exista más allá de lo que se ve en la fotografía.”⁷⁸ Todo el proceso previo de construcción deviene imagen, que al ser fotografiada se convierte en la única prueba, ya que se deshace de los materiales. Las pequeñas pistas son intencionadas, pese al deseo de confundir al espectador con una imagen que asejema real. Como continúa Cotton, “la habilidad de producir una fotografía como *Lumber* consiste en evitar sobrecargar la imagen con signos obvios y alegorías, pero mantener una sensación, aunque fabricada, de que estamos mirando una escena observada en lugar de una meticulosamente construida.”⁷⁹

La manipulación de la imagen llega a un grado más elevado en la obra de algunos artistas que construyen el escenario. No se trata de disponer elementos para generar una escena; consiste en *fabricarlos*, desde suelo y paredes hasta objetos allí localizados. Una vez conseguida la foto de la escena, la maqueta se desecha, desaparece. En estos casos, como dice Laura Bravo, “la destrucción del original –maquetas, escenarios- que éstas reproducen, por parte del propio artista, trae aquí como resultado la existencia de una reproducción sustituta de una realidad ya ausente. Esta fotografía adquirirá un valor de reliquia, incluso cuando la imagen no sea una fiel representación del objeto desaparecido. Además, la desaparición de las maquetas tras la toma fotográfica revaloriza el carácter de unicidad de la obra, de su aura perdida.”⁸⁰

⁷⁸ COTTON, Ch. *Op. cit.* p.74.

⁷⁹ *Ibid.* p.74.

⁸⁰ BRAVO, L. *Op. cit.* p.188.



Fig.56. James Casebere, *Tunnel with bright hole* y *Tunnel with dark hole*, 1998.

De esta forma, se aleja la percepción de la escala en las imágenes, aumentando la sensación de irrealidad y ficción. Como continúa Bravo, “los juegos de escala son los que permiten unas posibilidades de ficción de mayor interés, con el fin de conseguir una sensación de monumentalidad en la representación de espacios o figuras de reducido tamaño.”⁸¹ 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.

Ejemplo de ello es el trabajo del norteamericano James Casebere (Lansing, 1953). Para sus imágenes, construye arquitecturas ficticias a partir de cero donde ubica la cámara. El resultado da a entender de un primer vistazo que el registro de la imagen tuvo lugar en un espacio arquitectónico real, a escala humana: no podemos dejar de creer la situación que plantea aún sabiendo que ese lugar no existe, no al menos a un tamaño habitable. No obstante, las fotografías juegan al engaño y lo presentan como real. *Storefront*, de 1982, supone una de sus primeras imágenes en que aparece el escenario interior sin objetos de por medio. La ausencia de luz natural elimina cualquier referencia a la hora del día y al paso del tiempo. Nos ubicamos de este modo dentro de un espacio cerrado, que apunta a una puerta sin cerradura ni tirador. A ambos lados, dos galerías abiertas no muestran nada más que luz en su interior. El vacío impera en la fotografía, a la que impregna de la sensación de que nada ocurre, que el tiempo se detiene (fig.55). Sin embargo, contiene todo un pasado de meticulosa construcción que encierra una carga temporal significativa.

La serie posterior sobre túneles es más orgánica, más onírica. La luz solar se filtra en unos espacios excavados bajo tierra, de los que no se puede escapar pese a sentir tan cerca el exterior. El espectador se ve encerrado dentro de la fotografía, en el mismo túnel. Hacia dónde van o de dónde vienen, son incógnitas presentes en toda la serie. De la misma forma, la procedencia de la luz o el acceso a los túneles quedan ocultos a la vista.

⁸¹ *Ibíd.* p.189.



Fig.57. Thomas Demand, *Büro*, 1995.

La pareja de fotos *Tunnel with bright hole* y *Tunnel with dark hole* añade la temporalidad del intervalo al tiempo sugerido anteriormente. La diferencia entre ambas 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 (fig.56). El instante en que la luz se disipa puede ser brevísimo, pero conlleva una diferencia temporal. De esta forma, queda fijado el intervalo de tiempo. ¿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 respuesta alguna a las preguntas, y contribuyendo a la duda y a la prolongación del tiempo de contemplación buscando posibles soluciones.

A diferencia de Casebere, las imágenes que crea Thomas Demand (Múnich, 1954) sí incorporan la referencia a la escala humana, lo que aporta todavía más veracidad a sus escrupulosas construcciones: ya no se trata de escenarios como los túneles de Casebere, donde no nos hacemos una idea de las dimensiones; ahora hay 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, elimina todo texto o imagen de cualquier superficie, aumentando así la impresión de artificialidad. Laura Bravo menciona que “el trabajo de este artista alemán es inseparable de la escultura y la arquitectura y, como el de Casebere, no pretende una identificación con la realidad por parte del espectador ni una ilusión perfecta, sino una vacilación entre realidad y ficción, siendo necesaria una observación detenida para descifrar la naturaleza del espacio que se le presenta, una mirada que certificará, finalmente, la artificialidad de la escena.”⁸² Ambos artistas buscan generar la duda, provocar la mirada y poner a prueba la credibilidad. A través de una elaborada puesta en escena de los espacios ficticios, que se hace más y más creíble, el desafío de reconocer la artificialidad se vuelve cada vez mayor.

⁸² *Ibid.* p.198.



Fig.58. Alexandra Ranner, *Raum VI*, 2010.

Sus obras son asépticas reconstrucciones de fotografías preexistentes o hechos que han tenido lugar tiempo atrás, la mayoría en relación a Berlín. En *Büro*, recrea una fotografía de despachos gubernamentales donde se llevó a cabo un saqueo a manos de manifestantes por la caída del muro (fig.57). La imagen muestra toda una sala repleta de papeles en blanco por las mesas y el suelo. En ella podemos recrear fácilmente una agitada búsqueda y destrucción de documentos. Sin embargo, los papeles que se muestran están vacíos, limpios. No hay datos reveladores, no hay nada de información vinculante. Todo ha sido completamente borrado, eliminado a conciencia.

La pieza se ubica temporalmente en el *después* de un intervalo. El saqueo llevado a cabo ha provocado el caos en la habitación, igual que veíamos en *The Destroyed Room*. Además, de la misma manera que Wall introduce un elemento de tensión (la figura de la bailarina), Demand ubica aquí otro objeto intrigante en el centro de la imagen: una caja negra, a medio abrir. Está colocada 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. Al igual que la caja negra de los aviones contiene información sobre la trayectoria del aparato antes de una colisión, esta caja insinúa ser contenedora de un secreto, de una verdad incómoda que nunca ha salido a la luz.

Otra de sus imágenes más absorbentes e intrigantes es *Badezimmer*, de 1997. Se trata de la meticulosa recreación de un cuarto de baño, con la vista orientada a la esquina de la bañera con la puerta: la cortina de ducha permite ver parte del contenido de la bañera, llena hasta la mitad de agua y jabón; la alfombra se encuentra arrugada a los pies, y la puerta entreabierta hace tope con ésta. No podemos averiguar si hay alguien dentro o si acaba de salir, pues el ángulo de visión cierra por completo nuestra percepción y no deja ver más allá, despertando la curiosidad y provocando una segunda mirada para tratar de encontrar algo más (fig.48).

Lo que Demand recrea aquí es la famosa fotografía del político alemán Uwe Barschel, encontrado muerto por causas desconocidas en la bañera de un hotel, diez años antes. Al representar el acontecimiento de forma tan genérica (aunque claramente evidente), no sólo alude a la muerte de Barschel, sino que nos hace partícipes del escenario de un homicidio sin resolver, nos está involucrando directamente en la escena del crimen, como afirma Bravo: “el punto de vista del espectador –quien tradicionalmente se identifica con la posición de la cámara- está, por tanto, cuidadosamente determinado por el artista, tomando además un papel activo en la representación del espacio, lo que potencia la veracidad en la fotografía.”⁸³

La realidad y la ficción se combinan también en las fotografías de la artista alemana Alexandra Ranner (Osterhofen, 1967), donde podemos observar maquetas construidas por ella simulando espacios interiores como hemos visto hasta ahora, pero además incluye fotografía real para el fondo de las mismas. El resultado se vuelve increíblemente verosímil, lo que le da a la parte construida cierta sensación de irrealidad. Sus creaciones establecen un hilo temporal que abarca dos momentos diferentes: por un lado, tenemos la fotografía de fondo, que actúa como parte del decorado, siendo capturada previamente; por otro, la construcción de la maqueta y su consiguiente registro fotográfico, que supone un trabajo previo a la toma. De este modo, la imagen que actúa de fondo, retoma el *mise-en-abîme*, la fotografía al infinito que hemos visto como paradigma en *Authorization* de Michael Snow: la fotografía que vemos de fondo aparece doblemente diferida, es un instante reiteradamente alejado en espacio y tiempo desde su captura original por la artista hasta su posterior recepción por parte del espectador.

Raum VI presenta la vista desde el interior de una habitación, ubicada en un espacio extraño y abandonado. La habitación sólo contiene un colchón y varias mantas, esparcidas por el suelo, y la ventana y la puerta están desaparecidas, no permanece nada más que los marcos (fig.58). El exterior parece estar cubierto de tierra, con grandes rocas negras que se ven por los espacios vacíos, y un cielo gris que no aporta más detalle. La oscuridad de la habitación contrasta con la luz exterior, lo que proporciona una sensación de fragilidad y patetismo a la escena. Aunque la figura humana no aparece en la foto, adivinamos su presencia reciente a través de las huellas que deja, del rastro de mantas amontonadas en el suelo.

Todos los detalles construidos proporcionan credibilidad a la escena, pero a la vez contrastan con los fondos de fotografías reales, siendo evidente en estos casos la creación manual y la manipulación de la realidad, como ocurría con Casebere. Laura Bravo comenta acerca de este último, aunque es aplicable a las construcciones de Ranner también, que “la presencia de los toques manuales y táctiles en las paredes de sus maquetas es otro detonante de la vacilación interpretativa del espectador. Sin embargo, si por un lado estos detalles, a menudo imperfec-

⁸³ *Ibid.* p.213.

ciones, transmiten la sensación de que ha existido presencia o factura humana en la creación arquitectónica, lo cual contribuye a la carga realista de la escena, en ocasiones aparece un contradictorio efecto, ya que inciden en su artificialidad, evidenciando que su naturaleza es escultórica.”⁸⁴

El encuadre también es imprescindible para la sensación de ficción, para incluir al espectador en la mirada desde dentro de la habitación. En ocasiones, y a diferencia de otros artistas que destruyen las maquetas, Ranner las expone para poder adentrarse en las escenas fotografiadas, para conscientemente convertir la realidad en ficción al asomarse dentro, al ver en directo el espacio trasladado a la fotografía.

De esta manera, alejándonos del aparato fotográfico, se difumina la línea que separa la credibilidad de una realidad y la constatación de la misma, ya que, como confirma Bravo, “una cuestión clave en estas fotografías se centra en la intención del artista con estos mecanismos de ficción. Estos trabajos no están directamente dirigidos a provocar un engaño visual, sino a despertar una duda en el espectador respecto a su naturaleza real o ficticia.”⁸⁵

⁸⁴ *Ibid.* p.220.

⁸⁵ *Ibid.* p.189.



Fig.59. Sharon Lockhart, *Untitled*, 2000.

4.2. Fotografía o fotograma. Suspense interrumpido.

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

Roland Barthes



Fig.60. Cindy Sherman, *Untitled film still #30*, 1979.

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 hacen gala de una teatralización cinematográfica absoluta, perfectamente controlada y orquestada. Como si fuera una película, asistimos a escenas construidas donde los actores no están posando para las fotografías; están *actuando*.

Los primeros planos de rostros en tensión establecen una ficción directa, que desata la especulación al contemplar la escena. Una de las artistas más representativas de este tipo de piezas es la polifacética Cindy Sherman (Nueva Jersey, 1954), quien se mete en la piel de innumerables personajes para crear fotografías que acaban generalizando un tipo de actitudes. Sus autorretratos van más allá del ego, del fotografiarse a sí misma, ya que utiliza su cuerpo como una herramienta más. Como indica Baqué, "lo que proclama la obra de Cindy Sherman es que no hay un "yo", sino, como mucho, ficciones del yo. Tampoco hay identidad personal sino una especie de identidad colectiva de la que cada uno o cada una se abastecería, como de un depósito de potencialidades finitas de gestos, actitudes y afectos."⁸⁶ El imaginario de Sherman dispone todo un abanico de ficciones tan amplio como personalidades se le puedan ocurrir.

⁸⁶ BAQUÉ, D. *Op. cit.* p.227.



Fig.61. William Eggleston, *Untitled*, 1975 (*Marcia Hare in Memphis, Tennessee*), 1975.

En la serie temprana de *Untitled film stills*, se fotografía a sí misma en situaciones y escenas típicas de cine: hay pasillos, planos, lugares, iluminaciones... recursos en general que suponen un lugar común del cine, y aunque recuerdan a nada en concreto, suenan a algo ya visto con anterioridad. *Untitled film still #30* muestra un rostro con signos de violencia, que mira directamente a la cámara con lágrimas en los ojos, convirtiendo al espectador en el interlocutor de la ficción (fig.60). La imagen es impactante y ambigua a la vez, puesto que no queda claro si Sherman interactúa con el agresor, estando la fotografía ubicada *durante* la agresión, o si es un descubrimiento posterior y esa violencia ha ocurrido tiempo atrás al momento de la foto.

Su personaje es simplemente eso: un cliché, un tópico. Como menciona Rosalind Krauss al respecto de su trabajo, "sus imágenes, concatenaciones de estereotipos, reproducen objetos que son, a su vez, reproducciones: los personajes estereotipados de los guiones hollywoodenses, de los melodramas televisados, de las novelas rosa y de la publicidad de las revistas de lujo. Además, del mismo modo que esta imitación de personajes vulgares y sin espesor constituye el tema de sus imágenes, la manera en que Cindy Sherman los trata está también regulada de antemano y controlada por lo ya recibido culturalmente."⁸⁷

De las ficciones empastadas y evidentes de Sherman, pasamos a las más sutiles y elegantes de William Eggleston (*Memphis*, 1939), quien nos sumerge en un mundo de tradiciones americanas y cultura patria. Estas situaciones a veces rozan lo documental y otras se acercan más a la ficción del fotograma, pero siempre dejando un resquicio de duda al contemplarlas. En la pieza *Untitled*, 1975 (*Marcia Hare in Memphis, Tennessee*), asistimos a una escena bastante cerrada, con poca información del entorno: Marcia, el único elemento en la fotografía, se encuentra tumbada boca arriba sobre la hierba, con una cámara en la mano, mientras que la otra mano y las piernas se encuentran fuera de campo (fig.61).

⁸⁷ KRAUSS, R. *Op. cit.* p.224.



Fig.62. Sharon Lockhart, *Untitled One (Becky)*, 1993.

Parece estar dormida, puesto que permanece tumbada con los ojos cerrados, mientras que en sus labios se insinúa una sonrisa. Sin embargo, la iluminación desde abajo, la poca expresividad del rostro, y la postura en general, no dejan de recordar la pose de una persona inconsciente, incluso muerta. La duda asalta al espectador al contemplar una fotografía con un color tan rico como el que caracteriza siempre a Eggleston, pero en una pose ciertamente inquietante, que no resuelve las dudas al respecto.

En esta línea, las situaciones en las que nos ahoga la americana Sharon Lockhart (Norwood, 1964), 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 *Untitled*, del 2000, no hay ningún elemento formalmente perturbador: un joven se apoya de forma normal sobre el respaldo de la silla, el fondo es neutro y la ropa también, pero la expresión de su cara parece sumirlo en unos pensamientos agónicos, que genera una angustia palpable en la imagen y transmite su ansiedad al espectador (fig.59). El corte de la imagen tan cercano a su cara, a la dirección de la mirada, es muy apropiado y consigue oprimir nuestra visión de la fotografía, generando una tensión notable. Como dice Santos 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.”⁸⁸ La imagen provoca la inquietud del espectador, desata su imaginación ofreciendo dudas y ninguna respuesta.

El instante capturado se aísla del resto, se queda solo, obviando que la situación recreada tiene un pasado, una razón de ser, y un futuro que se desarrollará tras la interrupción fotográfica. Sabemos que existe un hecho que angustia al personaje, aunque no lo veamos. Podría ser algo emocional o algo realmente físico, podría haber algo o alguien delante suya. Pero la imagen está detenida y no permite avanzar o rebobinar la escena, como haríamos con un film.

⁸⁸ ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. 6ª edición. Madrid, Cátedra, 1989. p.136.



Fig.63. Nicolai Howalt, 3x1 #23, 1999.

Esa necesidad de conocimiento, la fascinación por descubrir qué hay más adelante, establece una temporalidad sugerida y ficticia a la fotografía que se dilata en el tiempo equiparándola, efectivamente, con el fotograma de la película. Algo parecido a lo anterior, pero quizá más acentuado, pasa con otra pieza de Lockhart, *Untitled One (Becky)*. 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: una chica 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 efectuar un brusco movimiento (fig.62). 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 y que ha generado la situación, y un *después* que no vamos a poder contemplar para saciar 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. 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 dice Susan Sontag, “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.”⁸⁹ 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 de Eduardo Cadava, “el momento en la imagen parece suspendido y desgarrado de cualquier momento histórico particular, pasado, presente o futuro.”⁹⁰ Así, el instante permanece aparentemente detenido en el tiempo, pero su continuación sí se llevará a cabo cada vez que sea observado.

⁸⁹ SONTAG, S. *Op. cit.* p.22.

⁹⁰ CADAVA, E. *Op. cit.* p.31.



Fig.64. Cindy Sherman, *Untitled film still #48*, 1975.

Las dos fotos de Lockhart muestran escenas calmadas, en reposo, mientras que la pieza de Howalt, *3x1 #23*, nos introduce en un momento de tensión, en un instante detenido. Howalt cuenta al respecto de esta serie que se encontró en un bar con una pareja, los protagonistas, que vivían con su hija de trece años. Al parecer el artista o acabó viviendo con ellos un tiempo, o los visitaba con mucha frecuencia, porque en la serie consigue capturar numerosos momentos íntimos y cotidianos. Al igual que en la serie de Alec Soth, muchas escenas parecen fortuitas, y algunas otras se ven demasiado artificiales para ser encontradas sin más.

Apenas podemos ver el rostro de la madre en esta foto, puesto que está inclinado hacia atrás por unas manos que le aprietan firmemente el cuello, y una sombra se arroja sobre la parte superior de la imagen (fig.63). La boca, entreabierta por la sorpresa del acto, presenta un moratón en una de las comisuras. Una tercera mano se cuelga en el encuadre, que parece no ser de la madre, por su posición en la foto, aunque si es de la niña, tampoco está haciendo fuerza para soltar las manos alrededor del cuello. La escena se muestra abierta a varias interpretaciones, pero sobre todo llama la atención el haber capturado una situación como ésta, ya que si de verdad se trata de una agresión, es un momento poco apropiado para tomar la foto.

De este modo, se desata la ficción: bien sea un montaje para generar una imagen dramática, o se trate de una fotografía real en un instante decisivo, el espectador no puede acceder a esa información y se plantea la veracidad de lo que ve, especulando hacia el futuro de la escena. En palabras de Laura Bravo, "la fotografía impone la verdad de la existencia del referente, mientras que la invención puede surgir en la apreciación del espectador a través de la intención del fotógrafo, puesto que la imagen fotográfica no revela significados."⁹¹ Llegamos de nuevo a la síntesis de Barthes, cuando afirma que *existe* una realidad ante la cámara, pero de la que no podemos averiguar ni el contexto ni las intenciones del fotógrafo sin la información adecuada.

⁹¹ BRAVO, L. *Op. cit.* p.25.



Fig.65. Philip-Lorca DiCorcia, *Mario*, 1978.

De los planos más o menos cerrados de rostros vamos a pasar a una escena más abierta, a un plano más general donde vemos también situaciones propias de un film, invitando a la especulación y provocando la ficción en la imaginación del espectador. Retomando los instantes de película de Cindy Sherman, *Untitled film still #48* nos sumerge en un plano recurrente del cine, el del personaje haciendo autostop: tras una curva oscura, aparece la figura de una joven con una maleta tras de sí, observando la carretera de espaldas a la cámara, a la espera de algún vehículo que decida llevarla (fig.64).

La escena deviene cliché, lugar común en el imaginario del cine, como afirma Fontcuberta: “Las composiciones proceden ahora de la ficción cinematográfica y el mensaje inherente a esa colección de falsos autorretratos es mucho más escéptico. (...) De hecho ni tan siquiera acude al encuentro de un mundo hecho de cosas sino que se contenta con un mundo hecho de imágenes. No interesa la experiencia directa de la realidad sino justamente su sedimento. Son imágenes que aluden a otras imágenes; imágenes cuyo origen primigenio se pierde en una distancia remota. Cindy Sherman se interroga sobre la identidad femenina y su conclusión es que la mujer no es más que un montón de clichés generados por los telefilmes y la publicidad. Sus disfraces evocan, pues, la despersonalización y la noción de identidad como puesta en escena. Su obra, en fin, constituye una celebración del gran guiñol de la cultura regida por los *mass media*.”⁹² La intención no es tanto representar una escena nueva como llamar la atención acerca de la similitud del mundo con el cine, de las actitudes con los personajes, del estilo de vida con las tendencias consumidas por televisión.

Lejos de este escenario tópico se encuentra la obra de Philip-Lorca diCorcia (Hartford, 1951), quien construye imágenes que se sitúan entre el cine y el montaje publicitario. En su trabajo no hay una búsqueda del cliché, del estereotipo; son imágenes hasta cierto punto más impredecibles y espontáneas, puesto que muchas veces trabaja con gente a quien paga para posar, o que directamente no es consciente de estar formando parte de sus fotografías.

⁹² FONTCUBERTA, J. *Op. cit.* p.42.



Fig.66. Gregory Crewdson, *Untitled (Beneath the roses)*, 2004.

Su trabajo más temprano se acerca al documental “intervenido” que hemos visto en Alec Soth o Nicolai Howalt: gente sorprendida en su quehacer cotidiano que se *representa* a sí misma para la fotografía. Una muestra de ello es *Mario*, de 1978, una escena en la que un joven contempla el interior de la nevera abierta (fig.65). Aunque tiene un componente muy cinematográfico, claramente intencionado, no sigue la línea de Sherman en cuanto a la actitud, la caracterización y la búsqueda del “momento fotograma”. La fotografía es más afín a las meticulosas construcciones de Jeff Wall: desde la disposición del espacio, empezando por las puertas laterales entreabiertas a modo de cortinas de teatro, hasta la dirección de los gestos y la posición del modelo, como la mano en el bolsillo o la expresión de la cara.

La fotografía detiene el flujo del tiempo, paralizando la acción y suspendiendo la ficción. Aunque el gesto de abrir la nevera es bastante común, y muchas veces se alarga unos segundos, el acontecimiento se está viendo interrumpido. A la vez, está siendo provocado para la foto, condicionando su espontaneidad, que “si no es captada rápidamente por la cámara, la repiten de nuevo ante ella, con el elemento de ficción que este hecho conlleva. Se aúnan, por tanto, una ‘representación del pasado reciente’ con una ‘premeditación del instante presente’, obteniendo como resultado una instantánea de una intimidad simulada, artificial y aparente.”⁹³

Las escenas que genera Gregory Crewdson (Brooklyn, 1962), capturan un instante de tiempo en el que los personajes sí están detenidos. En sus *películas de un solo fotograma*, como él las llama, recrea unas situaciones de calma en la que todo personaje aparece tranquilo, detenido, inmóvil. La acción se detiene y nunca sabemos de dónde viene ni a dónde va, qué hace o qué le sucede al protagonista. No existe la espontaneidad. Se encuentran en el reposo más absoluto e incómodo a la vez pues, aunque de forma relajada, los personajes están congelados en el tiempo, en un acontecimiento oculto, sin poder reanudarlo.

⁹³ BRAVO, L. *Op. cit.* p.126.



Fig.67. Erwin Olaf, *Grief (Troy)*, 2007.

Su trabajo conlleva una meticulosa producción cinematográfica, en el sentido de la elaboración y ubicación del más mínimo detalle, ya que no sólo dispone los personajes a su antojo, sino que también prepara los lugares a fotografiar. Sus escenificaciones contienen una sensación de inquietud palpable, que en palabras de Laura Bravo, es “interpretada como una revisión del sueño americano y del mito suburbano, a través de una mirada teñida de decepción y desencanto, fruto del conflicto de una generación criada en la idealización de la vida familiar en estos complejos residenciales en los años sesenta y setenta. El resultado configura un mundo en el que la sensación de familiaridad y de extrañeza, de realidad y de ficción, conviven simultáneamente.”⁹⁴ Los escenarios aparecen familiares, pero a la vez desconocidos y amenazantes: se transforman de lugares acogedores y cálidos en fríos espacios cargados de misterio, incertidumbre y tensión.

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 inmóvil. Parece llevar ya un rato en mitad de la carretera. A su lado, junto a la puerta del coche, un maletín marrón queda en el suelo, disparando la curiosidad y la imaginación. 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. Unos metros más adelante en la carretera, en la dirección que llevaba con el coche, se puede ver una columna de luz golpeando el asfalto. La lluvia que la atraviesa se ve iluminada, creando una sensación espectral. 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.”⁹⁵ Sin embargo, aquí el tiempo no corre: podemos reconstruir el momento en que detiene el coche y se apea de él, pero ya no hay un *después* para la escena, no existe un futuro para la ficción representada.

⁹⁴ *Ibid.* pp.215-216.

⁹⁵ BAER, U. *Op. cit.* p.48.



Fig.68. Anna Gaskell, *Untitled #6 (Wonder)*, 1996.

La serie *Grief* de Erwin Olaf (Hilversum, 1959) no es tan críptica y proporciona algo más de información. Como el nombre indica, son escenas donde se recrea el dolor por la pérdida, y para ello, lo más importante es la figura principal, restándole protagonismo al decorado. Los escenarios son interiores neutros, con un aire bastante retro, en los que utiliza una economía de recursos que los lleva a compartir un predominante color pardo muy poco saturado, e iluminados sutilmente por unas omnipresentes cortinas. Aunque en cada fotografía aparece una persona en una ubicación diferente, el estilo es igual y común a todas.

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, con la mirada perdida, los ojos vidriosos, y parece haber sucumbido al llanto (fig.67). 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 ante el *después* del acontecimiento. Atrás queda la causa del llanto; ahora impera la calma, la quietud, el silencio. El instante capturado carece de importancia. 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 estático en el que ya no ocurre nada.

Al contrario de lo que vemos con las fotos de Olaf, las situaciones que plantea Anna Gaskell (Iowa, 1969) sí están capturando un acontecimiento, sí que interrumpen algo. Las series *Wonder* y *Override* son reinterpretaciones libres de *Alicia en el País de las Maravillas*, y en ellas, unas niñas vestidas como la protagonista generan un juego de ambigüedad entre conocido y extraño, al sumir la fotografía en situaciones misteriosas. El espectador se debate entre lo agradable de los elementos formales que aparecen en la escena (un bosque verde, luz del día) y una predominante sensación de amenaza que no termina de quedar clara ni resolverse.



Fig.69. Jeff Wall, *Insomnia*, 1994.

De la serie *Wonder*, una de las mencionadas, la pieza *Untitled #6* muestra el cuerpo de una de las niñas con la cabeza fuera de campo, lo cual resulta bastante incómodo a la vista. Está suspendida en el aire, como si estuviera elevándose o se encontrara en el punto álgido de un salto en el que el movimiento se detiene y acto seguido comienza el descenso (fig.68). 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.”⁹⁶

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. La situación no tiene 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.

Algo menos 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 frigorífico parecen tocar con la mesa y las sillas del centro de la cocina, que apenas dejan un sitio

⁹⁶ WALL, Jeff. *Op. cit.* p.10.

para pasar. El hombre, que sabemos por el título de la pieza que posee un trastorno del sueño, se tumba a la desesperada en el suelo para, de forma infructuosa, intentar dormir (fig.69). Wall recrea, en una escena inmóvil, la desesperación del insomnio, la ansiedad de no poder dormir. Apreciamos la agitación del personaje, a quien vemos despeinado y sudoroso, probablemente harto de esforzarse y no poder conciliar el sueño. En palabras de Baqué, se produce una “disociación del cuerpo, porque cada sujeto fotografiado parece retener, contener, un efecto, una emoción, una pulsión: de lo que resulta la imposibilidad del gesto expresivo, o, más exactamente, la aparición de pequeños gestos compulsivos, lo que Jeff Wall denomina el *micro-gesto*.”⁹⁷

La disposición de pequeños elementos como pistas es muy propia en su trabajo: el personaje se cobija bajo la mesa, en el suelo, en una suerte de refugio improvisado; sobre la mesa hay un recipiente con sal, símbolo tradicional de la mala suerte y la superstición; el armario abierto y la bolsa de papel sobre el frigo delatan una búsqueda de algo para comer con lo que entretenerse. La sensación de tiempo detenido que destila la imagen es abrumadora. La misma escena parece extenderse en el tiempo, pero no estamos ante un instante decisivo pese a que Wall trate la imagen como una instantánea. 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.

Menciona Hauser que “la tragedia puede considerarse, en cierto sentido, como la forma fundamental de todo arte, porque la tragedia acaba con la contradicción entre la intensidad de nuestro dolor y la trivialidad de sus motivos, entre el ser y la apariencia, entre motivaciones subjetivas y fines objetivos en la vida. La tragedia representa la forma más pura de satisfacción que puede ofrecernos una obra de arte.”⁹⁸ Sin embargo, hay un hecho que interpretamos como algo bueno: las puertas abiertas de los armarios quizá sean símbolo de un escape o de una posible salida a la situación que se plantea, podrían estar dejando un resquicio de salvación o un lugar por donde se filtre algo de luz. Quizá quede algo de esperanza, después de todo.

El tiempo entonces vuelve a establecer un recorrido hacia atrás, desde el momento ficticio que contemplamos en la fotografía, para recrear mentalmente el acontecimiento de la imagen y la disposición previa de los elementos registrados en la fotografía. La escena provoca la continuación del tiempo en la mente del espectador.

⁹⁷ BAQUÉ, D. *Op. cit.* p.154.

⁹⁸ HAUSER, Arnold. *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*. 5ª edición. Barcelona, Guadarrama, 1982. p.70.

Parte III

Desplazamientos. Proceso fotográfico.

Capítulo 5. *Of space and time.*

5. Of space and time.

Es cierto que la foto no puede reproducir más que la realidad (...). Las fotos calificadas de 'abstractas' no son más que imágenes de una realidad que se ha vuelto irreconocible. Es verdad también que la foto capta todo lo que capta el objetivo, incluso lo que el fotógrafo no ha visto y aquello que lo que hubiera querido librar su campo visual.

Michel Melot



Fig.70. William Turner, *Sun setting over a lake*, 1840.

Partimos de las primeras fotografías que hemos visto en el capítulo 2. *El tiempo dentro de la fotografía*, para plantear un acercamiento a las exposiciones prolongadas y su manera de capturar la realidad. La temporalidad se establece en su misma concepción mecánica, ya que la principal característica de estas fotografías es el solapamiento de todo un intervalo de tiempo en una imagen fija, debido a una larga exposición.

Las fotografías que captura Michael Wesely atrapan y condensan el tiempo y los cambios producidos durante el largo proceso de obturación, llegando a los dos años de exposición desde la ventana de su estudio. Hay cambio en la imagen que se ha producido delante del dispositivo fotográfico, pero no asistimos a un movimiento del punto de vista que obtiene la imagen, que ha permanecido fijo durante todo ese tiempo.

Para ir más allá y no repetir patrones ya utilizados, partimos de las exposiciones prolongadas y añadimos un nuevo factor a la ecuación: vamos a forzar el movimiento de cámara, y plantear un recorrido espacial del punto de vista además del intervalo temporal en el que se recoge la foto. Se pretende el registro visual en una fotografía de todo un *desplazamiento*, a sabiendas que obtendremos una imagen borrosa y desdibujada, pero contenedora aún así de todo el trayecto. La imagen va a ser el resultado de todo un gesto: “Si hay en la fotografía una fuerza viva irresistible, si hay en ella algo que me parece de una gravedad absoluta (...) es que, *con la fotografía, ya no nos resulta posible pensar la imagen fuera del acto que la hace posible*. La foto no es sólo una *imagen* (...), es también, de entrada, un verdadero *acto* icónico, una imagen, si se quiere, pero como trabajo *en acción*, algo que no se puede concebir fuera de sus *circunstancias*, fuera del *juego* que la anima, sin hacer literalmente *la prueba*: algo que es a la vez por tanto y consubstancialmente una *imagen-acto*, pero sabiendo que este ‘acto’ no se limita trivialmente al gesto de la *producción* propiamente dicha de la imagen (el gesto de la ‘toma’) sino que incluye también el acto de su *recepción* y su *contemplación*.”⁹⁹

Una fotografía con el obturador abierto durante un segundo, va a aparecer simplemente movida (si estamos desplazando la cámara), pero será reconocible en mayor medida la imagen obtenida. Aún así, ya sería contenedora de un espacio en movimiento y un tiempo; es decir, de un *desplazamiento*. La misma idea es aplicable a exposiciones de 30 o 60 segundos, por ejemplo. Cuanto mayor es la duración de la exposición, más recorrido podemos documentar en la imagen, pero más abstracta se quedará al final. Como dice Melot, vamos a registrar toda la información que pase por delante de la cámara, indiferentemente de que seamos conscientes nosotros o no, y sea también reconocible (o no) la realidad capturada.

Una vez aprendidas y superadas las eventualidades necesarias para realizar los desplazamientos propuestos, nos plantearemos también una aproximación a cómo se dispone la fotografía para su lectura e interpretación. En este caso, vamos a centrarnos en el capítulo 3. *El tiempo comprendido entre intervalos*, para estudiar la relación de las fotografías entre sí cuando se muestran seriadas. Al igual que hemos visto con las piezas de los Becher, múltiples elementos se relacionan entre sí en una serie, y esto mismo lo vamos a llevar a cabo con los desplazamientos fotográficos. Además, las mismas series se van a repetir en el tiempo, originando intervalos de fotos y creando de esta manera una relación temporal entre las diferentes capturas de un mismo elemento, además de la relación espacial ya existente con el resto de elementos.

Esta línea de trabajo nos lleva a buscar los límites de las largas exposiciones, que tenderán a quemar por completo la imagen y dejar de ofrecer información visual, y acabarán confeccionando un juego de ficción visual en el que dependerá del espectador creer o no la información

⁹⁹ DUBOIS, P. *Op. cit.* p.11.

proporcionada en el pie de foto. Vamos a ubicar las piezas en el tema tratado en el capítulo 4. *Temporalidad en la ficción fotográfica*, donde hemos podido ver la orquestación, la manipulación y el engaño en la imagen fotográfica, y aunque en este caso no tengamos una imagen figurativa que nos plantee una situación de ficción (ni siquiera va a quedar rastro en la fotografía de la realidad capturada), el componente ficticio va a ser un común en todo el desarrollo del actual trabajo fotográfico.

De esta manera, partimos de las largas exposiciones para adoptar un lenguaje fotográfico propio con el que trabajar, que más tarde devendrá en secuencias temporales para mostrar los resultados, y se acabará inscribiendo en el discurso de la veracidad y credibilidad de la ficción fotográfica, pasando así por los tres grandes bloques estudiados en la presente investigación.

5.1. *Of space and time: The city.*

Los materiales de la pintura no tienen relaciones necesarias de contigüidad con la imagen resultante; la fotografía sí. Por eso la distancia física, real, entre tal mancha de pintura (sobre el lienzo) y tal manzana sobre la mesa (en la realidad) es algo que el pintor puede decidir ocultar o desvelar, mientras que el fotógrafo no tiene el mismo tipo de elección. Esto no significa, claro está, que el fotógrafo no pueda forzar la imagen para favorecer la aparición de cualidades abstractas (mediante el contraste, el encuadre, el grano, etc.); pero dichas cualidades sólo son reveladas a través del objeto del que se parte.

Rosalind Krauss

El planteamiento inicial parte de registrar ese encuentro dentro de la ciudad, aprovechándonos del bullicio y el movimiento para capturar precisamente lo contrario: una imagen estática que sintetice toda trayectoria y desplazamiento que ocurra delante, subvirtiendo de esta manera la norma de la fotografía de *representar*, y ciñendo su labor a un simple registro de información visual abstracta: las personas dejarán su huella pero no serán reconocibles; los edificios prescindirán de su inmutabilidad para ser meras estelas en la imagen; los vehículos en movimiento apenas marcarán la foto con su presencia. Sin embargo, todos ellos, estarán ahí.



Fig.71. *Of space and time: The city I*, #0182 y #0184, de 2012. 30" de exposición cada una.

En las primeras capturas, de 30 segundos de duración, podemos observar una gran textura provocada por los árboles y edificios que van quedando registrados en la fotografía, en unas imágenes borrosas y difuminadas que nos recuerdan a la pintura de Turner (fig.70). Hemos utilizado un filtro polarizador, que es más oscuro que uno normal, para así dificultar la entrada de luz y prolongar las capturas antes de que se quemen, pero no bloquea demasiada luz y no hay mucha diferencia. Los recorridos espaciales son muy cortos, ya que el tiempo es reducido (determinado por el valor de la cámara), y planteamos abarcar un registro mayor.

Conforme aumentamos la duración de la toma (60 segundos en este caso), las escenas se suavizan y tienden más hacia manchas de color. Sin embargo, esta abstracción dependerá de dos factores: el primero, la ubicación donde se lleve a cabo el registro, ya que entre edificios seguimos conservando esa textura tan pictórica; y el segundo, de la velocidad con la que nos desplazemos durante el recorrido, ya que a mayor velocidad, menor definición de los objetos capturados en la toma.

Las siguientes pruebas se han llevado a cabo moviéndonos despacio con la cámara en mano, en una calle bastante céntrica. Utilizando un filtro de densidad neutra, alargamos el tiempo de exposición y obtenemos resultados muy acertados respecto al planteamiento inicial.

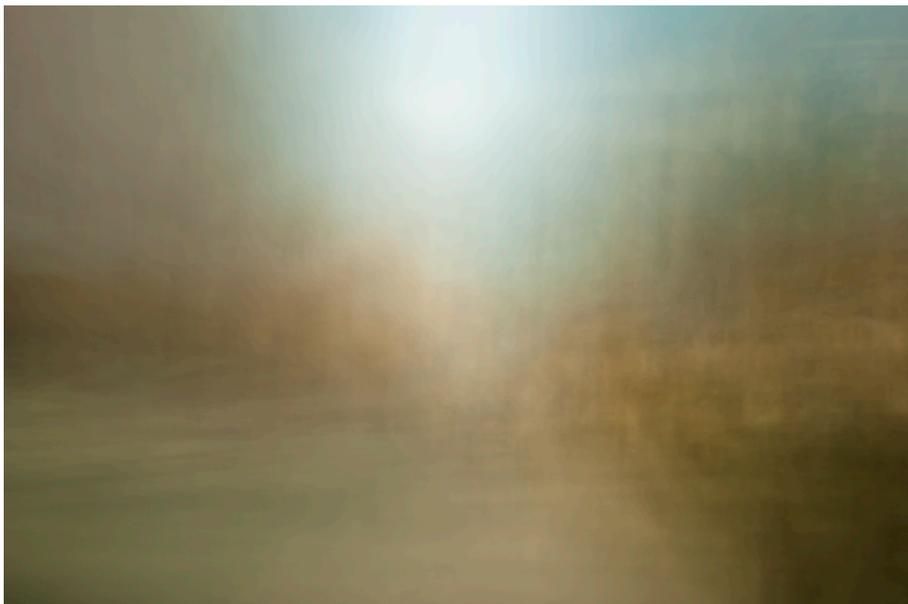


Fig.72. *Of space and time: The city II*, #2257, 2012. 60" de exposición.

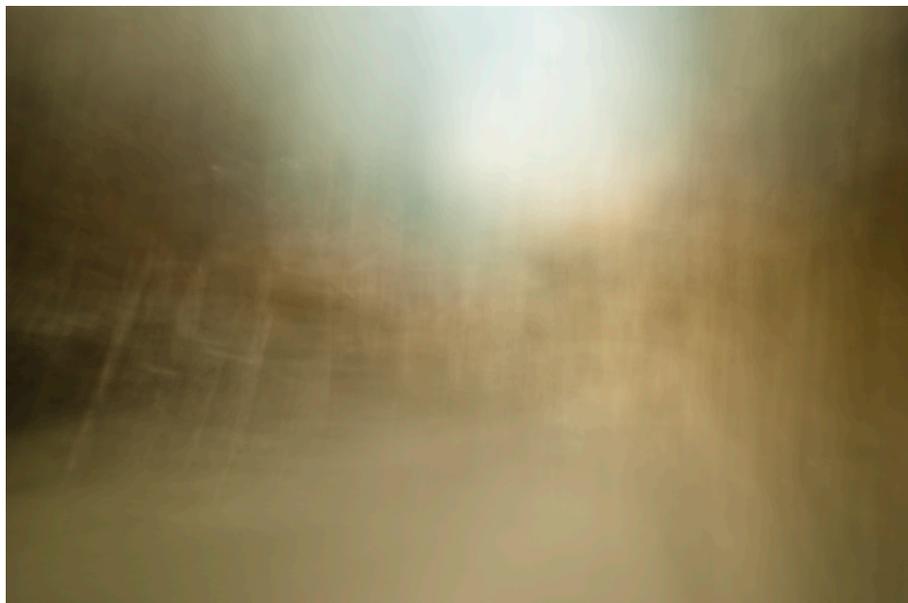


Fig.73. *Of space and time: The city II*, #2258, 2012. 60" de exposición.

Al ubicar los recorridos entre edificios, evitamos quemar la parte superior de la imagen con la luz del cielo de día y “perder” esa información. Si lo que queremos es alejarnos un poco del bullicio de la ciudad y realizar las tomas en zonas más abiertas, podemos recurrir a un día más nublado, para así no tener una fuente de luz intensa en la parte superior de la imagen.

Para la siguiente serie, nos planteamos probar recorriendo el camino de una zona verde al aire libre, aprovechando el mal tiempo y la iluminación suave, para observar así qué cambios podemos experimentar, tanto en color como en texturas. A partir de ahora, el filtro será una constante en las fotos.



Fig.74. *Of space and time: The city III, #2581 y #2583*, de 2012. 60” de exposición cada una.

La principal diferencia es que la hierba impregna la imagen con su color, el camino deja su rastro, y podemos intuir fácilmente el tipo de lugar donde se ha fotografiado la serie, si la comparamos con la anterior. Pero precisamente por eso, las tomas se vuelven más predecibles y aburridas que las llevadas a cabo entre hormigón, al ser bastante más identificables, y al estar eliminando el misterio generado por no descubrir rastros tan visibles.

Siguiendo con las premisas anteriores, decidimos probar en otros lugares (algo más urbanos esta vez), pero con nuevas alteraciones. Vamos a aprovechar la disposición vertical de las fotografías para diferenciar mejor una línea de horizonte que se presenta distorsionada por la propia naturaleza de las tomas. Para evitar quemar el cielo en la imagen por un exceso de luz (día soleado), realizamos las capturas una vez se ha escondido el sol.

En ellas podemos observar dos mitades de información: en la superior, poco detalle de un cielo al atardecer con algo de nubes y parte de manchas de edificios; en la inferior, suelo con la misma poca información y el resto de manchas del recorrido. Pese a haber obtenido imágenes igualmente reconocibles como las anteriores (algo que no nos planteamos), la cantidad de información útil con el formato vertical se reduce a la franja central que cruza horizontalmente las mismas. Sí hemos obtenido una línea de horizonte más clara, pero se pierde tanta información, que aprovecharemos mejor cada imagen si la capturamos en horizontal.

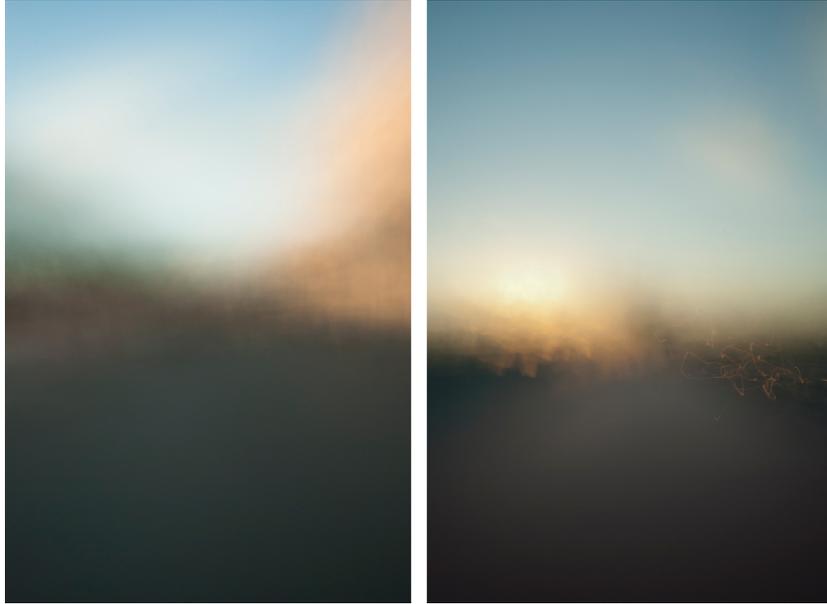


Fig.75. *Of space and time: The city IV*, #8714 y #8719, de 2013. 60" y 30" de exposición, respectivamente.

En comparación con los últimos resultados tan saturados, vamos a encontrar otros muy distintos al llevarse a cabo la captura en un día gris de invierno, donde los dorados van a dejar paso a colores más neutros y fríos. En estas tomas lluviosas, apreciamos una suerte de virado al blanco y negro de las primeras, manteniendo texturas y formas, luces y sombras, pero con muy poca saturación.



Fig.76. *Of space and time: The city V*, #6501, 2016. 227" de exposición.

Esta serie se ha gestado utilizando un disparador remoto que permita sobrepasar los 60 segundos de exposición que por defecto trae la cámara, y que también utilizaremos de manera asidua de aquí en adelante. Pese a estar hechas en el centro de la ciudad otra vez, estamos

perdiendo textura frente a las primeras series, como es lógico, debido al poco contraste lumínico que ofrece un cielo lluvioso y al incremento del tiempo en la captura. No obstante, seguimos obteniendo imágenes interesantes con múltiples detalles que encajan en la investigación.



Fig.77. *Of space and time: The city V, #6506, 2016. 104"* de exposición.

De esta manera, estamos efectivamente arrastrando la exposición, espacial y temporalmente, creando recorridos que *están* en la imagen, que han ido dejando su huella en la toma y han sido registrados por completo (a pesar de que la naturaleza de su creación no les permita mostrarse claramente, exactamente como nos proponíamos al principio del proyecto). Las fotografías cumplen las premisas temporales y visuales, condensando el lapso de tiempo y el recorrido en una imagen estática.

5.2. *Of space and time: Transbord.*

Ante todo una fotografía no es sólo una imagen (en el sentido en que lo es una pintura), una interpretación de lo real; también es un vestigio, un rastro directo de lo real, como una huella o una máscara mortuoria.

Susan Sontag

Las fotografías que hemos obtenido plantean la duda de qué es lo que vemos, y de por qué vemos lo que vemos. Los espacios recogidos en las imágenes no han sido elegidos por ningún motivo en concreto, no nos están hablando de la temporalidad implícita en su captura. Son simplemente ubicaciones de la ciudad, que no están directamente referidas a la investigación. Entonces, ¿cómo podemos relacionar esta temporalidad con el espacio que queremos recoger en la imagen?

Partiendo de esta cuestión, nos planteamos qué tipo de lugares buscar y en los que realizar los recorridos espacio-temporales. Si queremos poder relacionar las ubicaciones con la idea de recorrido, de desplazamiento, vamos a tener que buscar emplazamientos dedicados a ello. Siguiendo esta premisa, llegamos a la conclusión que cualquier recorrido no deja de ser un viaje y que, de la misma manera, podemos “documentar” un viaje, un desplazamiento corriente, con las capturas que estamos proponiendo.

De aquí vamos a obtener la idea de capturar desplazamientos en los lugares donde se efectúe el mayor número de viajes dentro de la ciudad, que es en los transportes públicos, y que se haga además andando para poder documentarlo cámara en mano, como por ejemplo, un transbordo de metro: se lleva a cabo un recorrido espacial y temporal, se captura a la gente en movimiento igual que antes, y se adhiere toda la luz a una sola imagen de la misma manera que habíamos llevado a cabo previamente. Es el mismo planteamiento y vamos a obtener un resultado visual similar, pero ahora es el propio espacio quien nos determina el recorrido y la duración de las capturas, así como obviamente su aspecto final.

De la ciudad abierta sin más, pasamos a un espacio cerrado *dedicado* a estos desplazamientos; un no-lugar propicio para relatar en una imagen las idas y venidas junto al anonimato público, el incesante bullicio humano junto al silencio y la calma de la imagen estática.



Fig.78. *Of space and time: Transbord I, #3406*, 2015. 132" de exposición.

Así obtenemos capturas mucho más oscuras, más angostas, salpicadas de rastros de fluorescentes que recogen, sin mostrarlos, los rincones subterráneos que no son de nadie. También contienen a aquellos transeúntes que, completos desconocidos, pasan raudos por delante de la cámara, inconscientes de formar parte de las imágenes producidas. Podríamos hacer el mismo recorrido cada día, y cada día sería diferente.

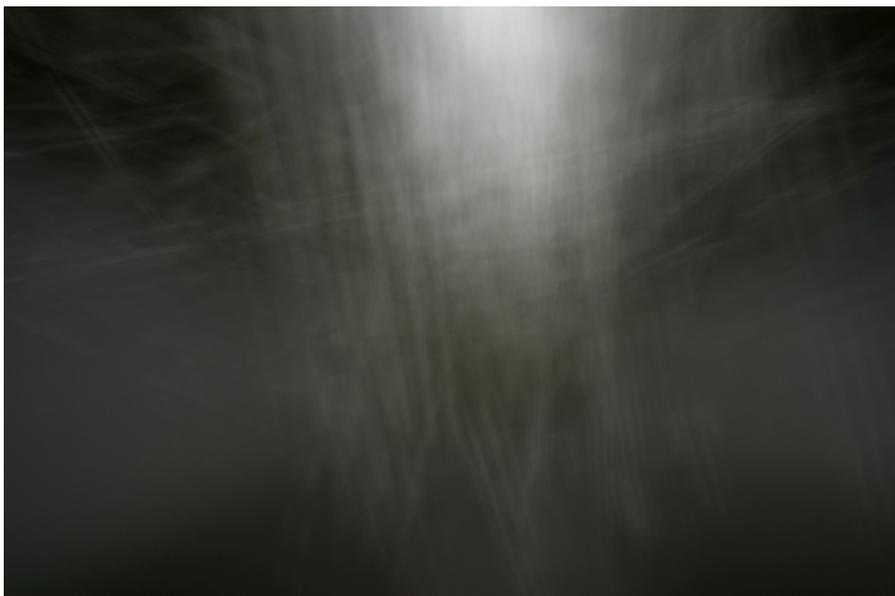


Fig.79. *Of space and time: Transbord I, #3414*, 2015. 187" de exposición.

El color del cielo, de los edificios, los árboles y la carretera, que podíamos observar en las capturas anteriores, ahora desaparece, a favor de un registro casi en blanco y negro, tétrico, y del que ya no podemos identificar nada en la imagen. Se establece más casi como una sensación, como una impresión fugaz, que como un registro visual.

Las tomas se vuelven más oscuras y uniformes conforme avanza el tiempo de exposición, y dependiendo también del tipo de luz que haya en cada pasillo. En la primera serie vemos sobre todo manchas de luz predominantes en la zona superior central, frente a la segunda, donde se pueden apreciar rastros diagonales fundamentalmente.

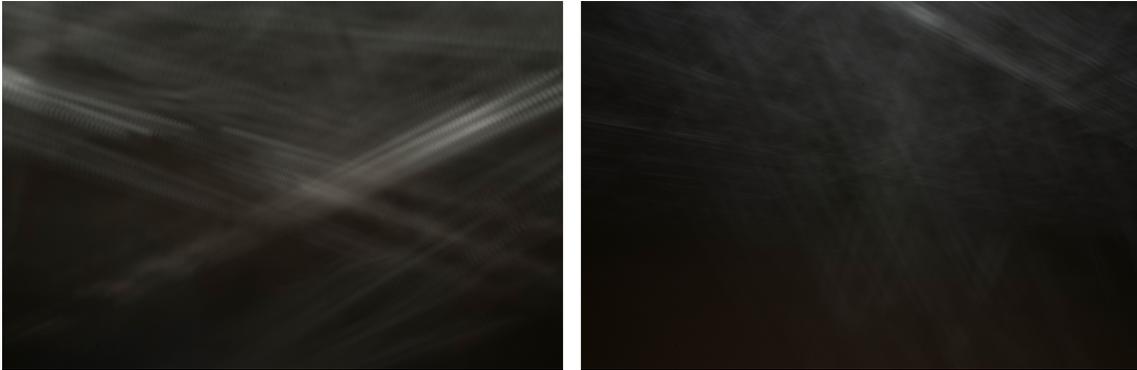


Fig.80. *Of space and time: Transbord II*, #6415 y #6416, de 2016. 256" y 270", respectivamente.



Fig.81. *Of space and time: Transbord II*, #6499 y #6933, de 2016. 128" y 273", respectivamente.

Esto es debido al tipo de iluminación de los pasillos recorridos, puesto que una línea de luz central en el techo (primera serie) nos genera imágenes diferentes a un techo con ambas esquinas iluminadas (segunda serie). Tras ver estos resultados, nos planteamos repetir la ubicación de la primera serie en formato vertical, para maximizar el área útil de los rastros de luz en la superficie de la fotografía, y comprobar si realmente funciona mejor que las horizontales.

En un formato vertical estamos seleccionando la parte más iluminada del resto, como proponíamos. Sin embargo, los resultados no son tan satisfactorios, las tomas pierden el encanto de las primeras. El formato horizontal convierte las imágenes en una suerte de paisajes abstractos, que invitan a ver la captura como un escenario, como un espacio onírico. Al disponer las imágenes en vertical, se pierde esa sensación descriptiva de paisaje, la teatralidad de la representación, el carácter narrativo de esa relación con un espacio real capturado.



Fig.82. *Of space and time: Transbord III*, #6946 y #6947, de 2016. 149" y 207", respectivamente.

Así que volvemos al formato horizontal para realizar una nueva serie, que esta vez cuenta con una peculiaridad: se trata de la repetición de un mismo viaje, es decir, que vamos a encontrar el transbordo (la ida y la vuelta) tanto por la mañana como por la tarde del mismo día, obteniendo así la visión repetida de un mismo trayecto.

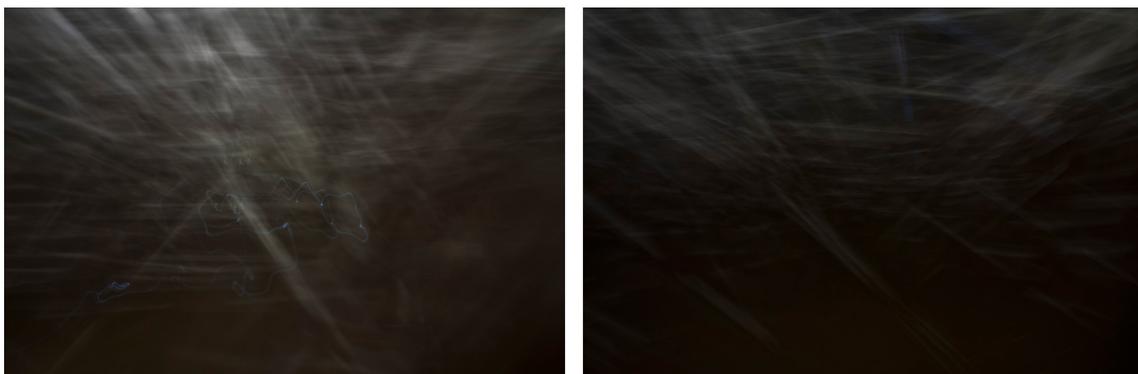


Fig.83. *Of space and time: Transbord IV*, #7698 y #7699, de 2017. 206" y 110", respectivamente.



Fig.84. *Of space and time: Transbord IV*, #7700 y #7701, de 2017. 218" y 136", respectivamente.

Como podemos observar en la primera foto de cada uno de ellos, el recorrido está bastante iluminado en comparación con los anteriores. La cantidad de luz que se recoge produce imágenes más claras que en las series anteriores de *Transbord*, siendo gestadas en un tiempo más o menos similar.

Hemos realizado exactamente el mismo recorrido de ida y vuelta, dos veces, y se han obtenido fotografías diferentes debido a las distintas duraciones del trayecto y el movimiento no controlado de la gente que cruza por delante del objetivo. Obtenemos de esta manera un intervalo temporal entre ambos momentos repetidos, un antes y un después, realizado con cada una de las exposiciones de larga duración. De esa manera, esta serie no sólo participa de las largas exposiciones recogidas en el capítulo 2. *El tiempo dentro de la fotografía*, sino que también va a participar de los intervalos tratados en el siguiente, 3. *El tiempo comprendido entre intervalos*, para ampliar así las líneas temporales alcanzadas.

Con estas cuatro series de *Transbord* podemos concluir que, como nos proponemos al principio del proyecto (y de esta pieza en concreto), observamos: por un lado, una serie de imágenes que llevan a cabo un recorrido espacial y la captura de un tiempo extendido; y por otro lado, lugares adecuados para realizar los recorridos planteados en la concepción del proyecto, como son los sitios de paso públicos o los no-lugares, ubicados en este caso concreto en los pasillos del metro.

5.3. *Of space and time: The subway.*

La fotografía es un signo que requiere para su consecución una relación de causalidad física con el objeto. El objeto se representa a sí mismo, mediante la luz que refleja. La imagen no es más que el rastro del impacto de esa luz sobre la superficie fotosensible: un rastro almacenado, un rastro-memoria.

Joan Fontcuberta

Si los recorridos se alargan más, tenderán a una imagen en blanco, a quemar completamente la exposición de la fotografía, en la línea de Sugimoto en su cine al aire libre, como vimos anteriormente. Siguiendo con la idea de los desplazamientos en transporte público, optamos por recorridos más largos, teniendo en cuenta que pueden aparecer imágenes completamente en blanco. Esta vez nos aventuramos a realizar viajes completos en el metro, desde el momento de introducir el ticket en la máquina hasta que cruzamos la salida.



Fig.85. *Of space and time: The subway I*, #3668, 2015. 1535" de exposición.

Utilizando un abono de 10 viajes, dedicado exclusivamente a este fin, y dependiendo de los diferentes destinos que haya que coger, vamos a obtener imágenes muy distintas, ya que la duración de los trayectos no va a ser uniforme. Tenemos, de esta manera, un "justificante" de esas 10 impresiones que vamos a obtener, debidamente relacionadas entre sí e identificadas. Aunque las imágenes no posean un pie de foto al uso como la fotografía de reportaje, sí tenemos un motivo, una razón de ser, que justifica la creación y presencia de las mismas.

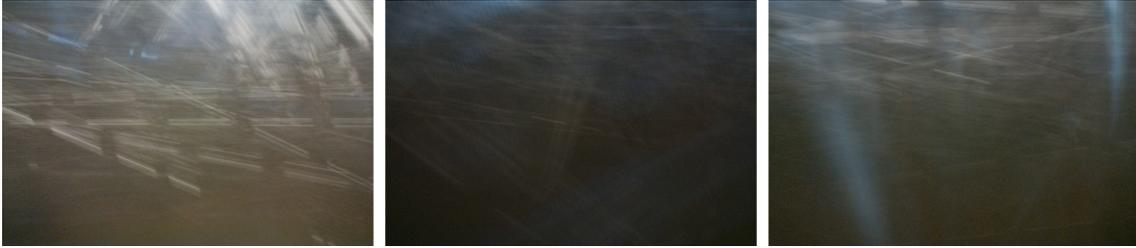


Fig.86. *Of space and time: The subway I*, #3670, #3676 y #3677, 2015. 808", 500" y 1442", respectivamente.



Fig.87. *Of space and time: The subway I*, #3678, #3681 y #3691, 2015. 907", 350" y 996", respectivamente.

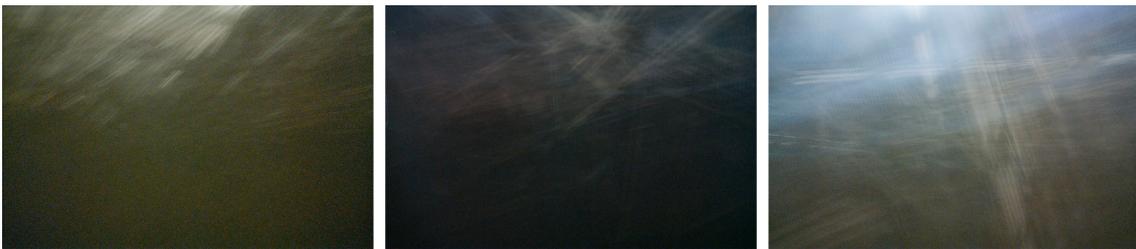


Fig.88. *Of space and time: The subway I*, #3692, #3693 y #3696, 2015. 1156", 331" y 637", respectivamente.

La conclusión al verlas es que no están tan quemadas como esperábamos, pero sí podemos observar diferencias en la cantidad de luz recogida, relacionado directamente con la duración de los desplazamientos. Aún así, siguen siendo más interesantes que si fueran completamente en blanco.

De nuevo, tenemos ante nosotros un registro de lo acontecido dentro de la estación, del vagón, de la gente que se ha cruzado o se ha quedado sentada delante por un breve intervalo de tiempo, aunque sólo podamos reconocer las fuentes de luz en la parte superior de las fotos. Hemos obtenido, de manera literal, *viajes completos* condensados en una imagen estática, generados durante su propio transcurso del tiempo. Con esta serie, recogemos en su totalidad el tiempo invertido en el abono, todo el espacio recorrido en su vida útil, con el dinero empleado. Lo hemos agotado en todos los sentidos, registrando el conjunto de sus posibilidades espaciales y temporales.

Pero para expresar la idea en su totalidad, vamos a llevarla un poco más allá: con un abono mensual, vamos a pasar de registrar la cantidad de viajes posibles (10 en el caso anterior) a la duración total del proyecto (el número ahora será menos importante que el lapso global de tiempo). Así, registrando un viaje por día, obtendremos un *mapa temporal*, resultado de las andanzas por los vagones durante un mes completo.

Presumiendo unas características visuales similares, sí esperamos esta vez tener mayor diferencia entre las tomas, puesto que a mayor número de viajes, mayores posibilidades de llevar la duración al extremo, tanto en un sentido como en el otro.



Fig.89. *Of space and time: The subway II, #6512*, 2016. 1226" de exposición.

Los resultados van a ser muy similares a los anteriores, ya que parten de los mismos parámetros. En total hemos obtenido 26 fotos, del mismo número de días de viaje con el abono (capturando una imagen por día aunque se hayan hecho más viajes en ese mismo día). La diferencia aquí, como decíamos, es el planteamiento temporal global que se hace desde el inicio. Además, aunque hiciéramos los mismos viajes a las mismas horas, a la misma velocidad, y durante el mismo tiempo, no podríamos obtener unas imágenes exactamente iguales.

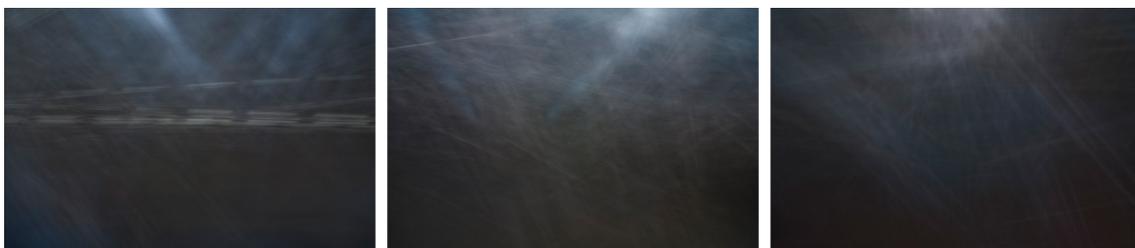


Fig.90. *Of space and time: The subway II, #6495, #6502 y #6507*, 2016. 1019", 1178" y 1136", respectivamente.

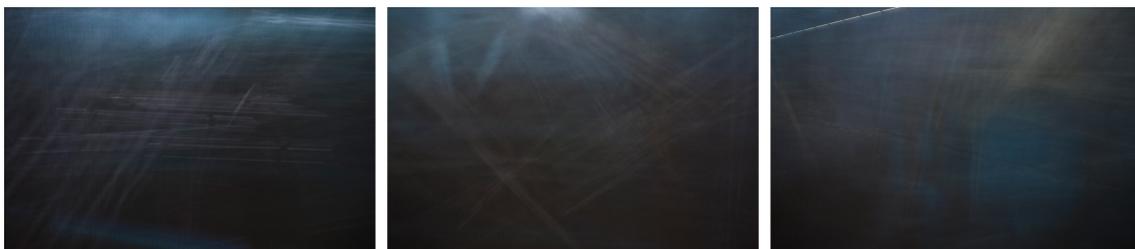


Fig.91. *Of space and time: The subway II, #6509, #6514 y #6517*, 2016. 1245", 1167" y 1343", respectivamente.



Fig.92. *Of space and time: The subway II*, #6519, #6521 y #6523, 2016. 1281", 1206" y 991", respectivamente.



Fig.93. *Of space and time: The subway II*, #6525, #6527 y #6529, 2016. 1272", 1163" y 1196", respectivamente.



Fig.94. *Of space and time: The subway II*, #6533, #6535 y #6537, 2016. 1179", 1250" y 1204", respectivamente.

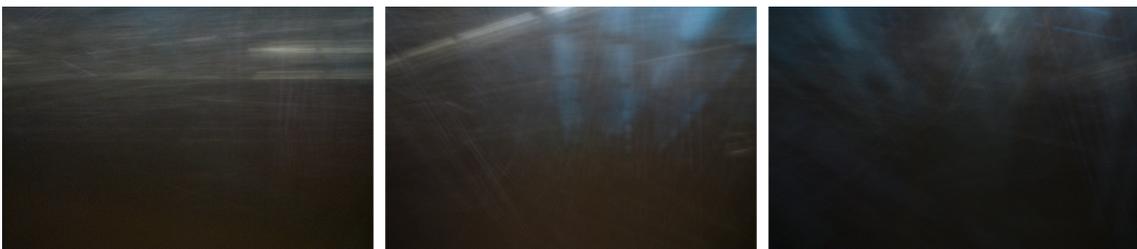


Fig.95. *Of space and time: The subway II*, #6567, #6568 y #6569, 2016. 1688", 1435" y 970", respectivamente.

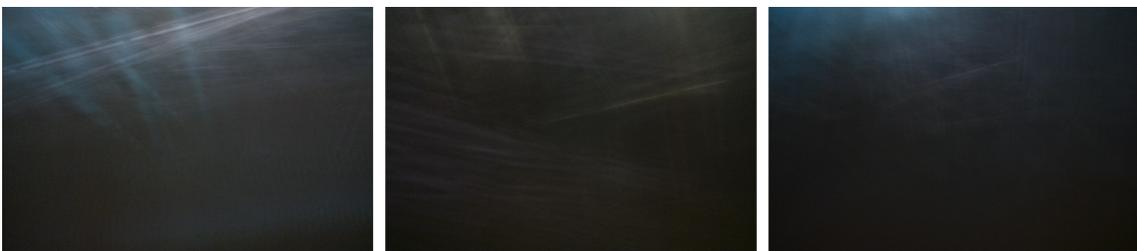


Fig.96. *Of space and time: The subway II*, #6571, #6925, y #6926, 2016. 1652", 1307" y 997", respectivamente.

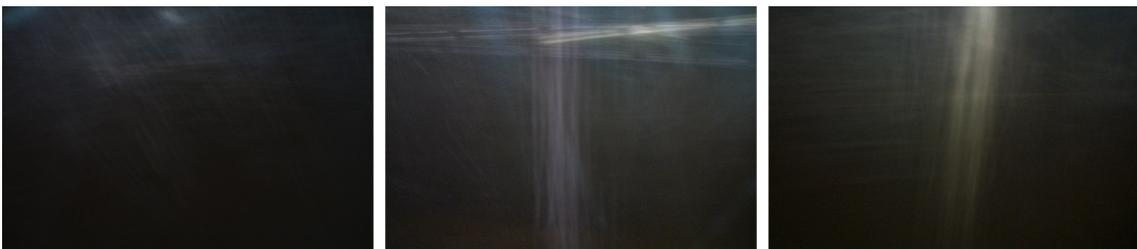


Fig.97. *Of space and time: The subway II*, #6927, #6928, y #6930, 2016. 1040", 1235" y 1111", respectivamente.

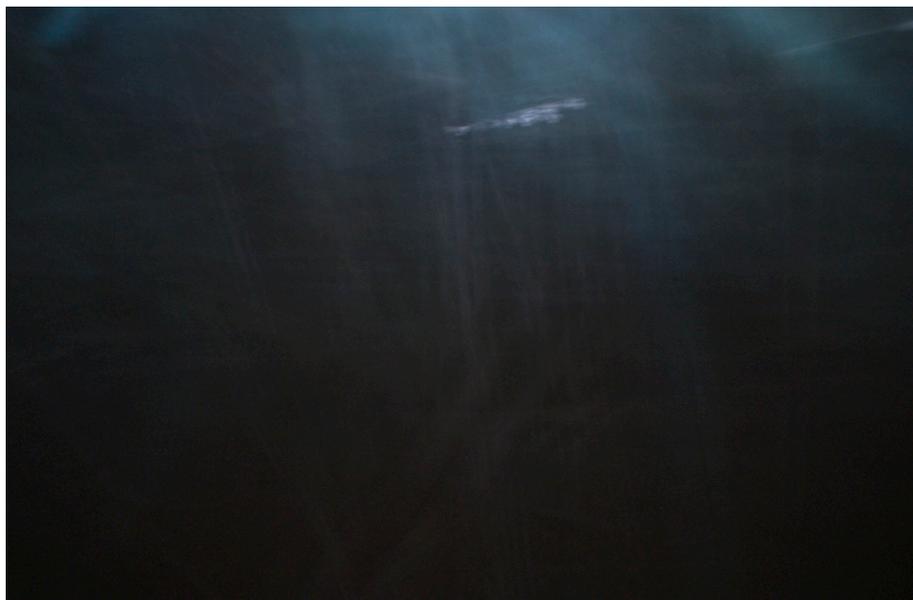


Fig.98. *Of space and time: The subway II, #6570, 2016*. 1138" de exposición.

Al igual que tuvimos con la anterior serie, podemos apreciar aquí rastros más intensos de luces y, en ocasiones, marcas claras más definidas, provocadas sin duda por haber apoyado la cámara durante algunos minutos en el regazo, en el suelo, o en el asiento del vagón.

En conclusión, podemos observar que ambas series han desafiado el punto de partida inicial de obtener imágenes completamente quemadas, para mostrar un compendio de resquicios, de gente que ha compartido el trayecto, de lugares comunes no identificables, y de un recorrido temporal que sí teníamos previsto de antemano. En ambas se ha capturado el tiempo de validez del billete y asistimos al registro, a la huella, de todos los viajes efectuados y por los que hemos pagado.

5.4. *Of space and time: Sloth.*

Lo que llamamos tiempo es precisamente la incapacidad de la imagen para coincidir consigo misma. Exige que cada imagen sea una imagen de su propia interrupción, una imagen de la explosión del espacio y el borrado del tiempo. Exponiendo la imagen al movimiento de su desaparición o disolución se expone a la ruina, el daño, la aniquilación.

Eduardo Cadava

Buceando por el entramado de pasillos subterráneos de la red de metro, donde hemos llevado a cabo las series anteriores, podemos encontrar numerosas escaleras mecánicas y algunas cintas transportadoras a lo largo de los trasbordos. Éstas nos sirven de aliciente para continuar la investigación formal de manera lógica, planteándonos qué ocurriría al registrar el transcurso de un desplazamiento “mecánico”, y qué resultados vamos a obtener.

En esta ocasión, en principio, vamos a provocar intencionadamente un rastro identificable en la imagen, en medio de un desplazamiento borroso, es decir, vamos a mantener la cámara fija enfocando a la pasarela o al escalón respectivamente, de manera que en la imagen final quedará el rastro más o menos definido. Sin embargo, las paredes y personas sufrirán el mismo destino que en las ocasiones anteriores: la desaparición debido al tiempo de exposición.

Se va a tratar de intervalos temporales mucho más cortos, de apenas un minuto, pero que van a estar cargados de información igualmente, y al igual que los cines de Sugimoto o las capturas de Wesely, contendrán parte identificable y parte abstracta, añadiendo la variable del desplazamiento del punto de visión de la cámara. Interesará utilizar las cintas y escaleras más largas disponibles, para capturar los intervalos más completos posibles.

En la primera cinta transportadora encontramos una gran posibilidad, ya que se trata de una cinta extensa y que tarda aproximadamente un minuto y medio en finalizar su recorrido, lo que puede servirnos para realizar una captura bastante larga. En esta toma, hemos mantenido la cámara a pulso, a una altura de la cadera próxima al pasamanos, durante todo el recorrido. El pulso, la respiración, y algún empujón provocan que no tengamos una visión limpia, que no veamos los elementos en la imagen como si se hubiese capturado desde un trípode: las láminas metálicas de la cinta, el pasamanos, el cristal, las personas... todos ellos están difuminados por el movimiento de la cámara y la exposición temporal.



Fig.99. *Of space and time: Sloth I*, #4299, 2015. 96" de exposición.

De la misma manera, buscamos unas escaleras mecánicas bastante altas donde realizar una práctica similar. Haciendo varias pruebas, obtenemos que la imagen de los peldaños subiendo se registra de una manera más evidente que si ejecutamos la captura bajando, por la inclinación de la cámara. Así que repetimos la operación: abrir el obturador al inicio de las escaleras, y mantener la cámara lo más firme posible para sintetizar el recorrido en una toma.



Fig.100. *Of space and time: Sloth II*, #4304, 2015. 55" de exposición.

Al igual que ocurre con la cinta, el suelo (aquí los escalones) se va a mantener más o menos identificable pese al registro a pulso; sin embargo, el espacio en general y las luces sobre todo, dejarán claras estelas a lo largo del recorrido espacial y temporal.



Fig.101. *Of space and time: Sloth II, #4301 y #4302, 2015. 19" y 55", respectivamente.*

Las personas que se ubican delante de la cámara y no se mueven durante el trayecto, dejarán un claro rastro en las fotografías, como evidencia la chica de los pantalones rojos o el chico de la mochila en la mano.



Fig.102. *Of space and time: Sloth II, #4305, 2015. 57" de exposición.*

Bajando las escaleras, como decíamos, no hay un punto de ancla mantenido en el tiempo, no hay suelo o escalones que permanezcan firmes durante la exposición. En este caso, sólo podemos agarrarnos a las claras líneas de luz proyectadas por los fluorescentes y los tubos del fondo, que no nos sirven de referencia para el desplazamiento tal y como lo estábamos planeando al inicio.

En un golpe de suerte encontramos, en el metro de París, dos cintas transportadoras que tardan alrededor de 4 minutos en realizar todo el recorrido. Los túneles se sumergen en las entrañas del metro, y la gente va corriendo a través de ellos. Los pasillos son bastante oscuros, por lo que vamos a obtener muy poca luz en las imágenes, a pesar de las largas exposiciones.

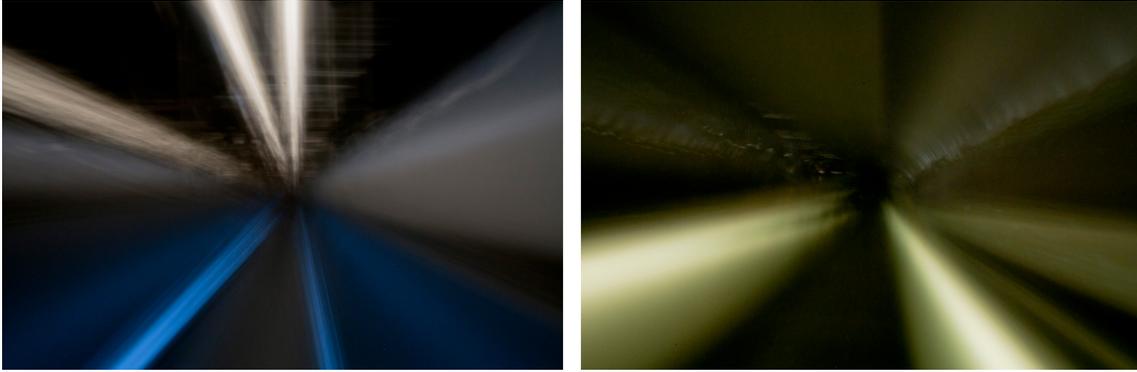


Fig.103. *Of space and time: Sloth III, #7316 y #7331, 2016. 225" y 252"*, respectivamente.

Como en todas las fotografías con una exposición tan extensa, el detalle se pierde a favor de una imagen más suave, más difuminada. Las capturas se han cruzado con cientos de personas, que adelantan al punto de visión de la cámara o que viajan en sentido contrario. El breve tiempo de exposición de la gente, comparado con la duración total de la toma, hace que no haya huellas reconocibles. Los rastros de luz se vuelven espectaculares, casi de película, en unas fotografías que tienden más a la expresividad y a la postproducción que al propio interés por el detalle, si las comparamos con las anteriores muestras.

Para cerrar este apartado de los desplazamientos automáticos, vamos a ver también dos registros en cinta transportadora, esta vez en el aeropuerto, aunque los recorridos son más cortos. Aquí se mantiene el equilibrio entre la cantidad de luz (mezcla de artificial y gran parte de natural) y el tiempo de exposición (casi dos minutos y algo más de uno, respectivamente), para conseguir imágenes que guardan el detalle perdido en las anteriores.

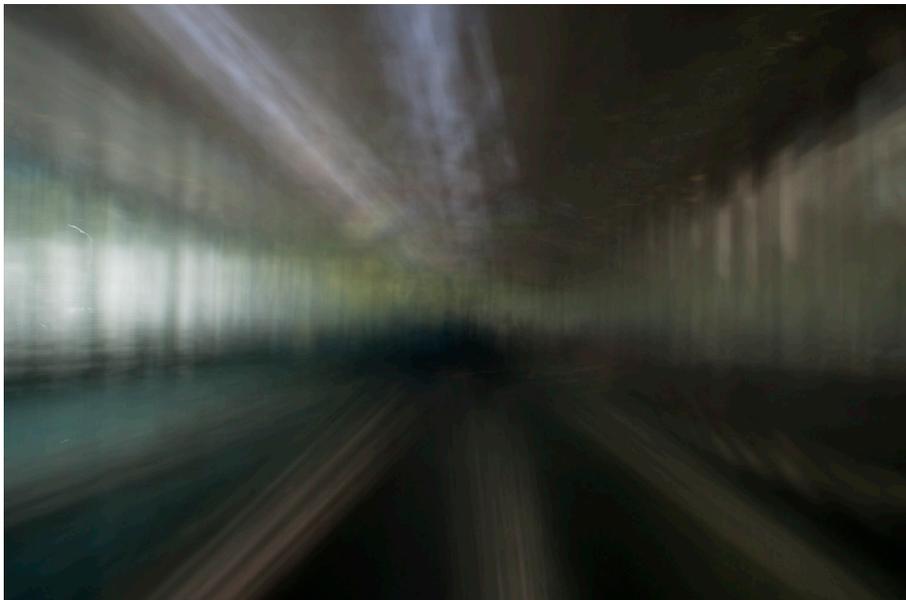


Fig.104. *Of space and time: Sloth IV, #7547, 2016. 117"* de exposición.



Fig.105. *Of space and time: Sloth IV, #7548*, 2016. 66" de exposición.

Estas dos capturas van un poco más allá de las que habíamos visto, y suponen el mejor ejemplo del desplazamiento mecánico que andábamos buscando, tanto por la cantidad de detalle y contraste como por los rastros de luz reflejados y captados por el intervalo temporal. Nos llevan de vuelta al primer proyecto, *The city*, con las texturas y “pinceladas” de realidad ancladas a la imagen, extrapoladas ahora sí a los espacios de transición y transporte, a esos no-lugares buscados específicamente, sintetizando así la realización de los desplazamientos temporales.

5.5. *Of space and time: Intervals.*

Si la estructura de la imagen es definida como lo que permanece inaccesible a la visualización, esta estructura de ocultación y reclusión nos impide experimentar la imagen en su totalidad o, para ser más precisos, nos anima a reconocer que la imagen, portadora como siempre de varios recuerdos al mismo tiempo, nunca está cerrada.

Eduardo Cadava

Con la serie IV de *Transbord*, hemos establecido una temporalidad recogida entre intervalos, de dos desplazamientos realizados (ida y vuelta), que hemos repetido unas horas después. Para continuar con esta idea de los intervalos en las largas exposiciones, vamos a recuperar una pieza surgida en el contexto de la presente investigación, también a raíz de los intervalos referidos a la fotografía de archivo, pero que discurre paralela a las largas exposiciones abstractas que venimos trabajando.

En *Times and Places: Blue doors*, de 2012, hemos llevado a cabo una labor de fotografía de archivo, como hemos podido ver con los Becher anteriormente, y que recopila 6 fotografías de puertas casi idénticas encontradas en un mismo edificio. El procedimiento es el mismo: retratar y presentar juntos varios elementos que mantienen una forma, ubicación o temática comunes, y que a la vez vuelven evidentes sus diferencias al estar relacionados entre sí.



Fig.106. *Times and places: Blue doors I*, 2012.

La diferencia que se ha querido aportar con esta pieza, y con la que se pretende añadir una capa adicional a la temporalidad recogida en la fotografía de archivo, es que esa fotografía seriada la vamos a repetir en el tiempo, es decir, que vamos a recoger las mismas seis fotografías de las puertas y repetirlas varias veces, para obtener así no sólo la relación espacial y temporal entre ellas, sino también la comprendida entre los intervalos recogidos durante los diferentes días.

Vamos a tratar las seis puertas fotografiadas como un todo que repetiremos en el tiempo, en cinco días diferentes, observando las diferencias obvias en la cantidad de luz recogida entre los distintos momentos de la captura, las huellas que aparecen en algunas puertas con el paso de los días, los objetos que se han colado en algunos encuadres, etcétera. De este modo, en cada fila podemos ver las diferentes puertas en un día en concreto, mientras que cada columna recoge los intervalos temporales de la misma puerta en días distintos.

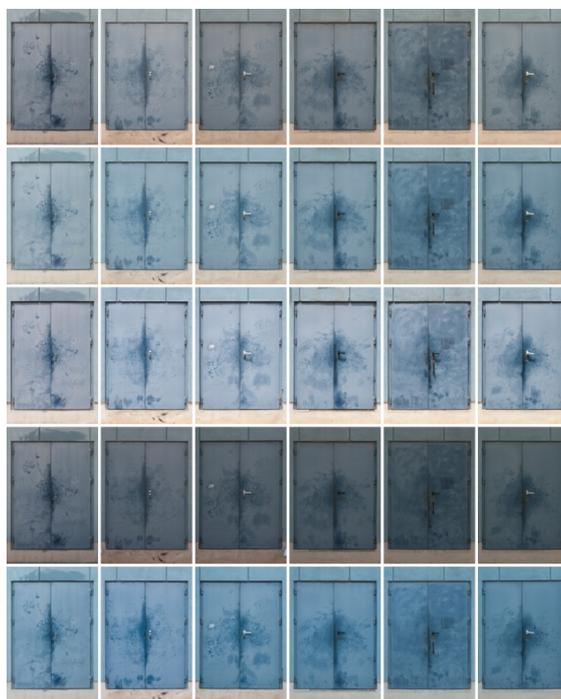


Fig.107. *Times and places: Blue doors*, 2012.

Siguiendo con esta idea y añadiendo las largas exposiciones con las que venimos trabajando, nos proponemos realizar un desplazamiento dividido en pequeños recorridos, cada uno de ellos formado por largas exposiciones, para tener así cubierto todo el tiempo empleado en el trayecto. Como dice Durand, “la mirada fotográfica, a pesar de su supuesta rectitud óptica, es deformadora, ya que confiere primacía a lo fragmentario y a lo mecánico; y, por consiguiente, por su naturaleza misma, no ve la magnificencia de la totalidad.”¹⁰⁰ Lógicamente, se va a referir a la totalidad de la realidad, seccionada por el encuadre fotográfico; sin embargo, la pretensión con esta pieza es abarcar tanto el espacio en su totalidad, en todos los diferentes momentos, como el tiempo comprendido en los mismos.

Aprovechamos el camino al trabajo mediante transporte público, en este caso el metro, para las capturas. Las divisiones serán siete: de la puerta de casa a la boca de metro (#1), de la boca de metro al andén (#2), un viaje en metro (#3), un transbordo (#4), un segundo viaje en metro (#5), del andén a la boca de metro (#6), y de la boca de metro al trabajo (#7).

¹⁰⁰ DURAND, R. *Op. cit.* pp.35-36.

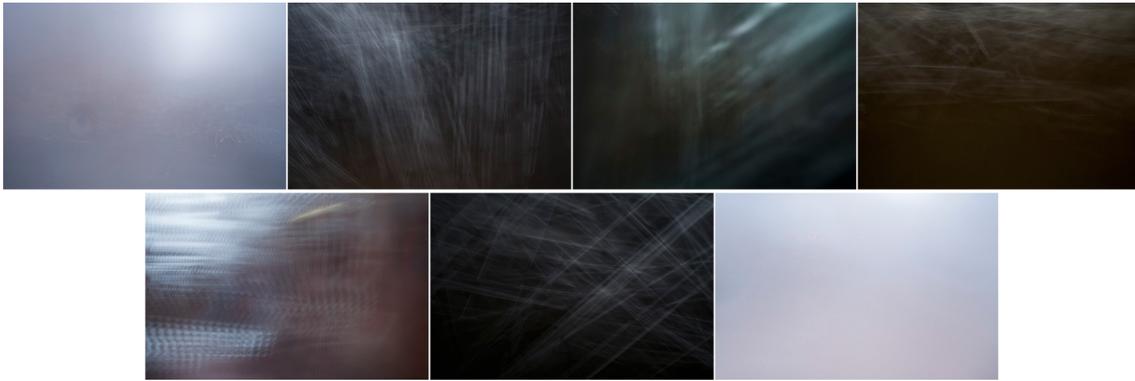


Fig.108. *Of space and time: Intervals I*, 2017. 171", 133", 137", 106", 629", 68" y 301", respectivamente.

Como observamos en esta primera serie, las fotografías de los recorridos en la calle son las más claras de todas, debido a la luz del día (#1 y #7). De unos tres y cinco minutos respectivamente, son imágenes relativamente grises para estar hechas al aire libre. Pero contando con que se han realizado por la mañana, bastante temprano, se puede entender entonces el tipo de luz que se ha recogido, y que difiere de la calidez de algunas tomas de la serie *The city*.

De los interiores, los viajes realizados dentro del tren son los más largos y coloridos. El #3 presenta tonos azules verdosos debido al tipo de iluminación del vagón, fluorescentes sobre chapa azul, y que recuerdan a la serie *The Subway*. Además, los rastros diagonales delatan la ubicación de los tubos en el techo y la disposición relativamente estática de la cámara. El #5, sin embargo, muestra rastros de luz procedente de una rejilla a lo largo del techo, lo que deja esas marcas repetidas por la foto, así como los colores rojizos de los laterales y puertas que predominan en el vagón. La cantidad de luz también es sensiblemente mayor, puesto que se han invertido más de diez minutos en esta toma, frente a los poco más de dos de la otra.

Los recorridos por el interior de los pasillos son muy oscuros y muy poco saturados, iguales a los de la serie *Transbord*, puesto que el procedimiento es el mismo. Los rastros de luces verticales o diagonales (#2 y #6) se han adherido a la foto en la misma posición, y el resultado tan oscuro de entre uno y dos minutos coincide de lleno con los tiempos recogidos en aquella ocasión. El transbordo (#4), sin embargo, presenta un tono algo más ocre, resultado de cruzar a través de una estación y pasillos con paredes y techos muy amarillentos.

Llegados a este punto, esperamos unos resultados similares en los siguientes trayectos que hagamos, al menos en cuanto al contraste de la primera y última foto con el resto, así como las diferentes saturaciones. Como hemos observado en las series *Transbord* y *The Subway*, los tiempos de los desplazamientos dentro del metro varían según las condiciones del recorrido (el tiempo de espera del tren, la cantidad de gente en el vagón, etcétera), pero los resultados no podrán confundirse con los recorridos al aire libre, por la cantidad de luz recogida.



Fig.109. *Of space and time: Intervals II*, 2017. 137", 114", 159", 265", 691", 69" y 258", respectivamente.

Salta a la vista la notable diferencia de color de la #1 y #7 de esta segunda serie frente a las respectivas en la primera: en la anterior se ha realizado la captura por la mañana, mientras que la segunda es por la tarde y la luz se muestra bastante más cálida e intensa (se percibe de hecho una zona quemada en la parte superior de la #7). Las diferencias de tiempo y color entre los recorridos en los vagones (#3 y #5) se vuelven a repetir, puesto que al hacer transbordo y cambiar de línea, los trenes cambian igualmente. El último recorrido por los pasillos (#6) tiene la misma duración que el anterior (sólo un segundo más) y sin embargo aparece completamente oscuro, con apenas unos ligeros rastros de luz en la parte superior izquierda. En un espacio tan corto y un tiempo tan reducido, se ve ampliada la importancia de la dirección a la que apunta la cámara durante el trayecto (si apunta al suelo, al frente, o a las luces del techo).



Fig.110. *Of space and time: Intervals III*, 2017. 167", 134", 160", 185", 704", 94" y 307", respectivamente.

La tercera serie, que es la más larga (1751" en total), ha sido realizada un día de lluvia, como podemos apreciar en las tomas al aire libre (#1 y #7) con tan baja saturación. Es llamativa la cantidad de luz recogida esta vez en la #6, en una forma diagonal, ya que esta vez se ha tenido en cuenta la posición de la cámara frente a la iluminación, además de ser una toma más larga. De esta misma forma podemos ir comparando cada uno de los tramos en cada una de las series, respectivamente, que irán presentando particularidades en cuanto al tiempo empleado en su captura y en cuanto a sus características formales a lo largo de los siete días que forman la totalidad de la pieza.



Fig.111. *Of space and time: Intervals*, 2017.

	#1	#2	#3	#4	#5	#6	#7	total por día
serie I	171	133	137	106	629	68	301	1545
serie II	137	114	159	265	691	69	258	1693
serie III	167	134	160	185	704	94	307	1751
serie IV	131	135	156	287	644	111	255	1719
serie V	138	123	146	100	649	91	230	1477
serie VI	134	66	124	120	610	74	264	1392
serie VII	134	243	234	107	632	71	241	1662
total por tramo	1012	948	1116	1170	4559	578	1856	11239

Fig.112. Tabla de duración en segundos de cada uno de los tramos, según la serie.

Las mayores diferencias las podemos observar en los tramos #1 y #7, donde la hora de la captura y el tipo de luz influye enormemente en el resultado final. Viendo el global, llama bastante la atención el reflejo del sol marcado en la #1 de la serie VI, que divide verticalmente la foto como si se tratase de un rayo, y la #5 de la serie V, que pese a no ser la más larga de su tramo, aparece casi toda marcada por las luces del vagón, sin las sombras rojizas que caracterizan todas las demás. Según la tabla de tiempos, podemos comparar las diferentes duraciones de cada pequeño trayecto, así como el tiempo total por día o incluso el invertido en cada tramo. Como podemos ver en la tabla, la duración de la pieza son 11.239 segundos, más de 180 minutos de captura en total a lo largo de una semana, mientras que si nos fijamos en los totales por tramo, podemos averiguar el tiempo exacto empleado dentro del tren, andando por la calle o realizando transbordos entre andenes.

La disposición de la pieza provoca lecturas temporales tanto horizontales (por días) como verticales (por tramos): las horizontales funcionan como la fotografía de archivo que hemos visto, de diferentes elementos con un punto en común (los tramos del mismo trayecto en un mismo día); las verticales por su parte establecen la repetición de la misma fotografía, el recorrido del mismo tramo en distintos momentos, para estudiar así las diferencias surgidas en un mismo desplazamiento en el intervalo de los diferentes días.

Además, cada fotografía por separado habla de una temporalidad interna, la del tiempo invertido en su captura. Funcionan igual que las primeras fotografías obtenidas con este método: condensando un espacio y un tiempo en una imagen estática. La diferencia es que añaden la repetición como capa temporal, comprendiendo de esta manera todas las posibilidades temporales que hemos obtenido hasta ahora.

5.6. *Of space and time: The edge.*

La relación de la fotografía con el pie de foto, con el texto explicativo, revela una oposición entre este tipo de producción de signos que va contracorriente a la sensación de presencia que casi de forma automática la fotografía crea.

Rosalind Krauss

Llegados a este punto, aparece la necesidad de forzar los límites, de buscar el punto de no retorno en las largas exposiciones, quemando por completo la fotografía. Si realizamos un recorrido con luz solar directa o tiempos de exposición más elevados, no va a quedar rastro de realidad en la fotografía, y vamos a perder el registro equilibrado de luz y tiempo que hemos conseguido anteriormente. De este modo, ¿qué nos queda para identificar la foto? ¿Cómo podemos aportar algo más de información de la que contiene una foto totalmente blanca?

Aquí el matiz varía un poco, y ya no vamos a centrarnos tanto en la imagen final resultante como en la motivación de dicha imagen: si la mancha de color que recogíamos anteriormente era toda la fuente de información de la pieza, ahora vamos a necesitar de un pie o un título descriptivo para proporcionar una dirección en la interpretación de la misma, ya que esperamos obtener fotografías blancas completamente. Se va a desplazar la atención del resultado visual al hecho en sí que lo ha generado, al *acto*, si utilizamos el término empleado por Dubois.

La veracidad de la pieza se va a ver comprometida, ya que es cuestión del espectador decidir si cree o no que las fotografías que tiene delante están generadas por una cámara durante un tiempo de exposición concreto o si son, simplemente, imágenes en blanco. Este procedimiento nos sitúa en el tercer capítulo tratado en la investigación, *Temporalidad en la ficción fotográfica*, ya que no hay una realidad visible en la fotografía a la que agarrarse. En las series anteriores, la fotografía presenta la huella de un recorrido, de una ubicación y de un tiempo determinado, y aunque el resultado no sea figurativo o reconocible, es una prueba de su existencia. Ahora vamos a provocar un blanco absoluto en la imagen que no tenga ni rastro de realidad.

Pero, ¿cómo llegar a una imagen completamente blanca siguiendo el procedimiento que llevamos hasta ahora? La cantidad de luz que captura la cámara la vamos a mantener al mínimo estricto, que nos ha permitido realizar los recorridos anteriores, al igual que la utilización del filtro de densidad neutra. Así que tendremos que alargar el tiempo de exposición al máximo o realizar las capturas a pleno sol del día, o una combinación de ambas.

La exposición más larga que hemos llevado a cabo hasta ahora es de 1688 segundos (en la serie *The Subway II*, #6567, fig.XX) y aun así no tenemos una imagen completamente en blanco. Toda la toma se ha llevado a cabo dentro del metro, tanto en los pasillos como dentro de los vagones, de modo que una duración tan extensa en unos espacios tan oscuros no ha sido suficiente para obtener una fotografía totalmente quemada. Observando que en la serie anterior, *Intervals*, tenemos algunas capturas al aire libre que sí presentan trozos quemados, vamos a optar por incluir la parte de la calle al desplazamiento en el metro, en una misma exposición. Capturando el recorrido desde la puerta de casa hasta que salimos del metro, estamos superponiendo en una sola fotografía el tiempo y el desplazamiento que vemos en las siete tomas del mismo día en *Intervals*.

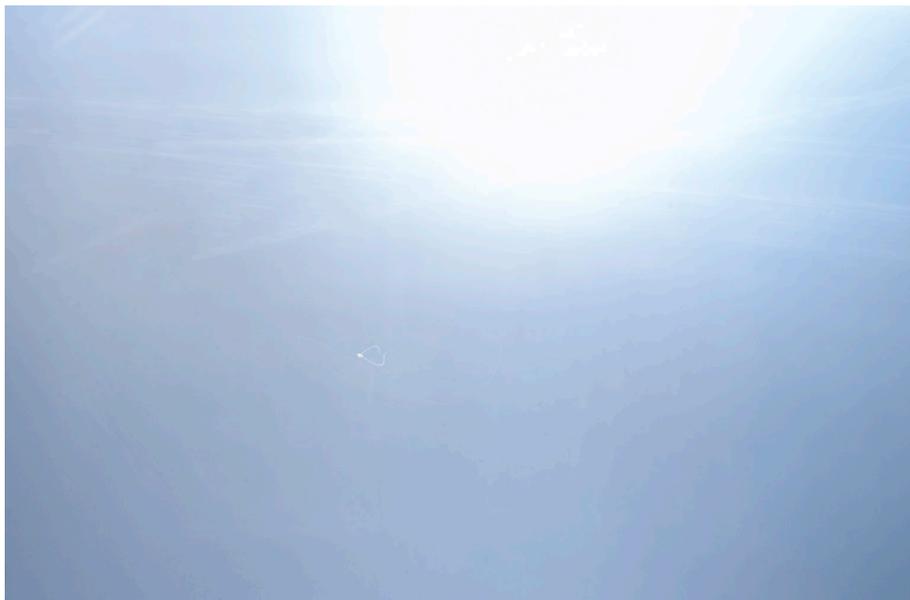


Fig.113. *Of space and time: The edge I. A visit to the book store*, 2017. 2295" de exposición.

Aprovechando el viaje a una librería, iniciamos la exposición desde la puerta de casa y la mantenemos durante todo el recorrido hasta el metro, durante el interior del tren, y una vez en la calle. Tras salir de la tienda, cerramos por fin el obturador obteniendo un registro de casi cuarenta minutos de exposición, el más largo hasta ahora.

El resultado, como podemos observar, no es para nada una imagen en blanco. Sí que presenta una zona quemada en la parte superior y, en general, no quedan zonas oscuras; pero el tiempo empleado ha resultado insuficiente para provocar la desaparición total de la imagen (en las condiciones de luz en que se ha capturado, claro está). Incluir un recorrido en metro en la exposición ha contribuido a que el resultado no sea tan claro como esperábamos, al igual que hemos visto en las series anteriores. Sin embargo, el breve intervalo que hemos capturado por la calle sí ha marcado a la foto de una forma considerable, lo que nos anima a continuar con las exposiciones fuera del metro.

La temática empieza a delimitarse ahora por el título (organizado en proyecto/serie/pieza). Hemos reemplazado el aspecto frío y documental de utilizar el número de fotografía al final como único título de cada pieza, al igual que hemos venido haciendo hasta ahora, a favor de incluir un título descriptivo que invita a la especulación, a la imaginación de unos hechos que, siendo reales, no podemos atestiguar por el rastro obtenido en la fotografía.

Para la siguiente captura, vamos a aprovechar la visita a la feria de ARCO para sintetizar en una sola imagen el bullicio, la actividad, las piezas y el recorrido por el circuito. La iluminación no es natural, ya que seguimos en interiores, pero el tiempo de exposición va a aumentar considerablemente al registrar todo el tiempo que pasamos dentro del recinto.



Fig.114. *Of space and time: The edge II. ARCO art fair, 2017. 5403"* de exposición.

La temperatura de la luz llama la atención en primer lugar, puesto que es bastante más cálida que el anterior registro. También se aprecia una distribución más homogénea de la iluminación, y no aparecen ni zonas quemadas (pese a contar con una duración más del doble de larga que la anterior) ni zonas negras (tratándose de un recinto débilmente iluminado). Sin embargo, aunque hemos realizado una exposición de más de hora y media, la más larga hasta la fecha, y el resultado es estéticamente muy interesante en relación con la serie *The city*, todavía no hemos conseguido la imagen quemada que se pretende con esta serie.

Para continuar la búsqueda, y en base a los dos resultados anteriores, vamos a ubicar la cámara en exteriores durante el trayecto completo de la exposición. En un salto importante en cuanto a duración de la toma y a cantidad de luz, fijamos la cámara en el salpicadero del coche para realizar un trayecto de larga duración (serán unas cuatro horas y más de 400km) y así conseguir quemar la totalidad (o al menos gran parte) de la imagen.



Fig.115. *Of space and time: The edge III. A trip by car, 2017. 14032"* de exposición.

El resultado en la cámara aparece como una fotografía blanca (ampliamente quemada, según la información de la pantalla LCD) con algún rastro de color cruzando horizontalmente. Sin embargo, una vez trasladada al ordenador, la parte blanca presenta un ligero tono rosado que no corresponde al blanco esperado, y que tampoco se ajusta a lo que veíamos en la cámara. La imagen se ha empezado a capturar por la tarde, y la hemos acabado de obtener siendo ya de noche. Puede que no se haya quemado del todo por una cantidad insuficiente de luz (tiempo ha tenido de sobra), pero el color rosado es completamente uniforme, no hay textura, y no presenta ningún degradado, como sí habíamos visto antes. Con lo cual, puede deberse al propio soporte digital de la cámara, que acabe "manchando" el blanco final de ese tono magenta conforme avanzan los tiempos de exposición tan largos, ya que la temperatura de color va automática en todos los casos anteriores, y nunca ha provocado estos resultados.

Por otro lado, las franjas azules que cruzan horizontalmente la escena se deben sin duda a los limpiaparabrisas, ya que la cámara se ha volcado hacia delante al poco de empezar el viaje, y ha permanecido así hasta el final. Las zonas más oscuras no se han llegado a quemar del todo, al no incidir la luz directamente, y por eso vemos un color azul remanente. Esperábamos un blanco total, contando con que esas sombras se iban a disipar, pero no ha sido así. Lo que sí está claro es que un gran porcentaje de la fotografía aparece quemada, aunque sea con el tono magenta, y nos acerca más al objetivo que en las dos piezas anteriores.

Continuando con las exposiciones al aire libre con iluminación natural, nos planteamos un nuevo recorrido a pie, por el parque del Retiro esta vez, y a plena luz del día. Quizá el tiempo haya sido más que suficiente en la toma anterior para quemar la imagen, pero no la cantidad de luz, y es lo que vamos a comprobar, invirtiendo un poco los parámetros.

Con un sol de mediodía luciendo y en campo abierto, de manera que las condiciones de luz sean completamente favorables, capturamos sólo la parte exterior del recorrido: omitimos el trayecto en metro para abrir el obturador justo al salir al parque, manteniéndolo durante el paseo y un rato de lectura en la hierba, hasta volver a la entrada de metro. De esta manera, utilizamos sólo el tiempo empleado en capturar una fuente de luz natural, exterior.

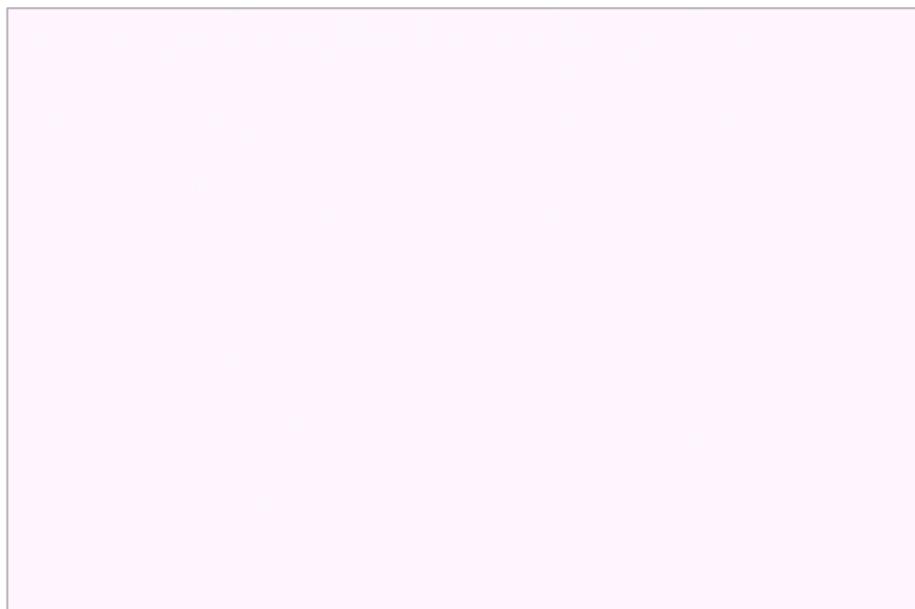


Fig.116. *Of space and time: The edge IV. A walk through the Buen Retiro Park, 2017. 4127"* de exposición.

Hemos reducido el tiempo de exposición considerablemente, de casi cuatro horas a menos de una y cuarto, y hemos obtenido una imagen bastante más clara y completamente limpia, quemada por completo (aunque todavía muestra un ligero tono magenta, es bastante más sutil que el anterior). Podemos afirmar con esta foto que hemos llegado al límite de la representación fotográfica en una larga exposición, con los parámetros ajustados a la mínima entrada de luz, cumpliendo así con lo que hemos planteado al inicio de este capítulo.

Pero entonces, ¿a qué se debe este color magenta? ¿Es el límite de la fotografía digital? ¿O es debido a la cantidad de luz o la duración de la exposición? Con las dos fotografías que tenemos, sólo podemos afirmar, por comparación, que una exposición más intensa aunque más corta da imágenes más blancas (el parque), mientras que una intensidad menor de luz y una duración más larga de la toma acaba tintando más el resultado (el viaje en coche). Por consiguiente, una exposición muy prolongada con una intensidad de luz muy alta (el mejor de los casos) nos dará dos opciones: si la fotografía sale tintada de magenta, será culpa de la extensa duración de la toma, que provoca que la cámara capture la información de forma errónea; si se queda completamente blanca, por el contrario, lo que genera la coloración se deberá a una menor intensidad de la luz capturada, por haber caído la noche durante el viaje y no haber quemado por completo la fotografía.

Para salir de dudas, volvemos a realizar una captura, con una modificación: como planteamos al principio del capítulo, pretendemos forzar los límites de la captura, y esta vez vamos a llevar al límite la duración de la exposición, agotando por completo una batería de la cámara de un solo disparo. Para ello, planeamos la fotografía en un nuevo viaje en coche, más largo que el anterior, y esta vez saliendo antes para aprovechar un mayor rango de luz.



Fig.117. *Of space and time: The edge V. A blank trip*, 2017. 14802" de exposición.

De nuevo obtenemos una imagen limpia pero tintada de magenta. La cantidad de luz esta vez ha sido suficiente para quemar la fotografía, puesto que hemos realizado el viaje a mediodía y por la tarde, y la duración ha sido la máxima posible, mayor que en el anterior viaje, y llevando este aspecto al extremo. Por lo tanto, viendo la coloración de la imagen en condiciones favorables, concluimos que es un problema del medio digital ante duraciones muy prolongadas.

Podríamos quedarnos con esta conclusión y dar por concluido el capítulo, pero el hecho del color magenta nos sigue planteando nuevas dudas: si la captura en el parque está más blanca, ¿a partir de qué punto se empieza a colorear? ¿Podemos encontrar un equilibrio de fotografía quemada y a la vez un resultado blanco? En caso negativo, ¿cuál es el resultado más blanco que podemos conseguir con la fotografía totalmente quemada?

Una vez alcanzado el límite temporal con el medio digital que estamos utilizando, pretendemos conseguir una imagen completamente blanca, o al menos lo más blanca posible, buscando el equilibrio entre el tiempo de exposición suficiente para hacer desaparecer todo rastro de realidad y a la vez no manchar el negativo digital de color magenta. Hemos visto que la captura en el parque al aire libre durante algo más de una hora ha provocado un resultado bastante blanco, así que vamos a partir de ahí para bajar los tiempos de exposición.

El siguiente paso es repetir una secuencia de fotografías para observar el comportamiento del color según los tiempos de exposición. La primera va a ser de una hora, de la que esperamos un resultado similar al obtenido en el parque en *The edge IV*, ya que las condiciones son iguales; después estableceremos tiempos menores para las demás, bajando diez minutos en cada una, para obtener de esta forma seis exposiciones, de 60, 50, 40, 30, 20 y 10 minutos, respectivamente, y poder observar así la evolución del color en las fotografías al compararlas entre sí.

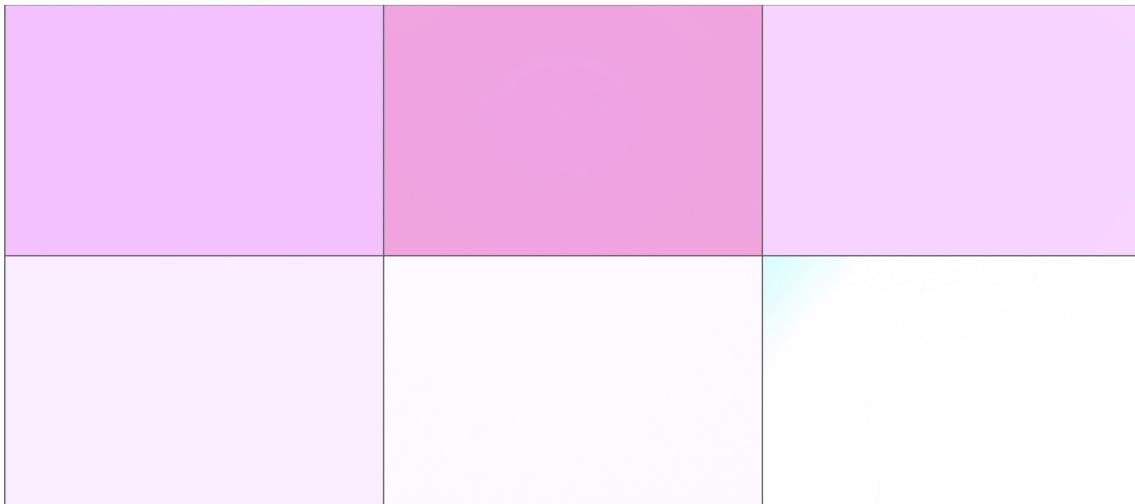


Fig.118. *Of space and time: The edge VI. Time variations I*, 2017. 3600", 3000", 2400", 1800", 1200" y 600", respect.

El resultado rebate la teoría de la duración de la toma. Se aprecia una evolución en el color según va descendiendo el tiempo de exposición, pero salta a la vista la coloración tan agresiva de la fotografía #2, de cincuenta minutos, mucho mayor que la de una hora y que *The edge IV*, que se extiende casi veinte minutos más. Entonces, ¿qué diferencias hay entre la #1 y la #2, que siendo la primera más larga está sin embargo menos tintada? ¿Qué genera semejante coloración en las tres primeras fotografías cuando los viajes en coche apenas se acercan en cantidad de color a la #4?

Viendo la diferencia en las tomas, podemos aventurar una respuesta: la incidencia del sol en la cámara. Ésa ha sido la diferencia entre ellas y respecto a las series anteriores. Esta vez se han capturado las fotografías con el sol iluminando durante largo tiempo directamente a la cámara y al objetivo, y eso ha generado una mayor coloración. Lógicamente, cuanto mayor es el tiempo de exposición, mayor la probabilidad de incisión. Las largas capturas realizadas en coche han obtenido tonos rosados debido a una continuada incidencia directa del sol sobre el objetivo. A este respecto, va a resultar muy difícil evitar la luz solar directa en el coche, pues en casi todo trayecto en carretera vamos a encontrar en algún punto el sol de cara. La captura en el parque, sin embargo, se realizó de espaldas a la luz, disparando desde zonas de sombra, por eso ha salido tan blanca en comparación.

Para salir de dudas, decidimos repetir las tomas basadas en intervalos temporales pero disparando desde la sombra, sin sol directo sobre la cámara, para compararlas con las que acabamos de obtener y comprobar si hallamos diferencias significativas que brinden más información, confirmando o rebatiendo la hipótesis del sol.

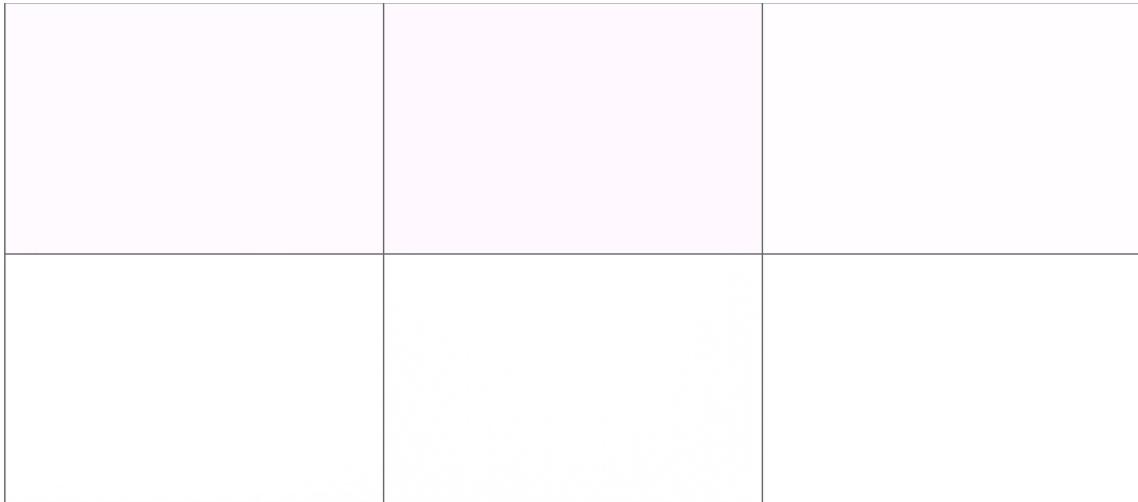


Fig.119. *Of space and time: The edge VI. Time variations II*, 2017. 3600", 3000", 2400", 1800", 1200" y 600", respect.

Obtenidas las mismas seis fotografías en el mismo lugar, con las mismas duraciones, en un día con una cantidad de luz similar, se aprecia claramente una gran diferencia en cuanto a la coloración de las fotos, por lo que podemos afirmar que la incidencia del sol sobre la cámara influye en gran medida en la intensidad del color magenta sobre el resultado final. Apreciamos también una gradación hacia blanco según desciende el tiempo de exposición, lo que nos lleva a pensar también que, aunque no haya incidencia de luz directa, a mayor tiempo invertido en la fotografía, mayor es la coloración de la misma.

También es de gran interés ver que la foto #6 de esta nueva remesa está compuesta en su totalidad por color blanco puro, el más claro que digitalmente podemos obtener, irónicamente siendo la exposición más corta de las seis. Se trata de una fotografía *completamente blanca*.

De este modo, confirmamos las hipótesis generadas en el planteamiento inicial del apartado, habiendo conseguido alcanzar el límite temporal en las exposiciones (con un soporte digital), como era la intención en un principio, y habiendo obtenido una imagen literalmente blanca, otra de las premisas iniciales.

5.7. *Of space and time: Madrid's skies by car.*

Lo que el mundo 'es' depende en gran medida de cómo es *descrito* (...). Ni el fotógrafo ni el medio ni el sujeto son responsables del significado de esta fotografía; el significado se produce, en el acto de *mirar* la imagen, a través de una manera de *hablar*.

Victor Burgin

La consecución de una imagen completamente quemada nos lleva al siguiente paso, que consiste en sintetizar en una pieza todos los aspectos temporales conseguidos hasta ahora: utilizando las largas exposiciones, vamos a realizar series de fotografías repetidas en el tiempo (como hemos visto en *Intervals*) llevando al blanco las tomas para convertir la abstracción en algo no identificable (al igual que hemos hecho en *The edge*), y cargándolas de esta manera de una capa de ficción.

Nos planteamos recorridos con la cámara fijada en el coche, pero bastante más cortos, ya que en *The edge VI* hemos conseguido resultados quemados con exposiciones de diez minutos. Vamos a capturar tres viajes diferentes en un mismo día, que pretendemos repetir de lunes a viernes, cinco días seguidos, obteniendo un total de quince fotografías.



Fig.120. *Of space and time: Madrid's skies by car I. Monday*, 2017. 1042", 1085" y 1091", respectivamente.

Para conseguir resultados satisfactorios, orientamos la cámara ligeramente más inclinada que en los viajes anteriores, de modo que la zona que capturará mayormente será el cielo (de ahí el título de la pieza). La duración de las capturas viene determinada por el recorrido, que va a coincidir los cinco días, aprovechando los tres viajes que son a plena luz del día de todos los que podemos realizar a diario: ida y vuelta al trabajo por la mañana y nueva ida por la tarde. Se descarta la vuelta por la noche puesto que no conseguimos obtener fotografías blancas.

En la fotografía #1 podemos apreciar restos de abstracción que no ha sido completamente quemada por la luz. La duración del recorrido, muy similar en las tres fotos (la diferencia entre la #2 y la #3 ha sido de sólo 6 segundos), se sitúa entre 17 y 18 minutos. Sin embargo, la intensidad de luz por la mañana temprano es sensiblemente menor que a mediodía; de hecho, la #3 revela un leve tinte magenta, fruto de llevar el sol de cara durante parte del camino.

El resultado cumple con lo previsto: tres recorridos en un día, prácticamente quemados en su totalidad, que recogen la duración del desplazamiento en una fotografía abstracta y que vamos a repetir durante cinco días seguidos.



Fig.121. *Of space and time: Madrid's skies by car II. Tuesday, 2017. 1262", 1130" y 1363"*, respectivamente.

En la segunda serie apreciamos restos bastante reconocibles en la primera toma (fig.121, #1). Al salir un poco más temprano, la luz ha sido más suave y no ha quemado la escena por completo, dejando a la vista rastros del desplazamiento e incluso la silueta de un vehículo y unos edificios en la esquina derecha. Las fotos #2 y #3 aparecen quemadas y ligeramente tintadas.

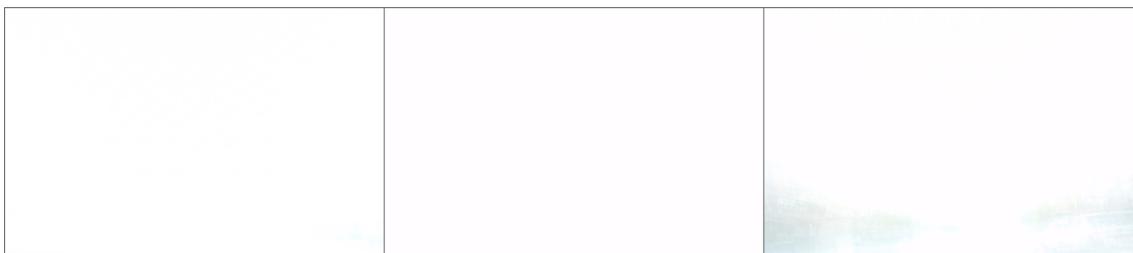


Fig.122. *Of space and time: Madrid's skies by car III. Wednesday, 2017. 1192", 1187" y 792"*, respectivamente.

Modificando un poco la hora del recorrido se producen cambios significativos. Al salir lo más tarde posible por la mañana, la intensidad de luz es algo mayor que el día anterior y la fotografía aparece ahora blanca (fig.122, #1). La diferencia de duración respecto a la #2, es decir, la diferencia entre la ida y la vuelta, ha sido esta vez de sólo 5 segundos (es algo que no hemos tenido en cuenta a la hora de la captura, pero llama la atención). Cambiando también la hora de la tercera, encontramos mucho menos tráfico en el camino y el tiempo empleado en recorrer el mismo espacio se reduce casi a la mitad que en la serie anterior, lo que provoca nuevamente residuos de color en la foto debido a un tiempo de exposición y unas condiciones lumínicas insuficientes para quemar la totalidad de la imagen (y sin embargo aparece algo tintada).

Las series IV y V van a presentar la relación más equilibrada de tiempo de exposición y color, siendo las seis imágenes prácticamente blancas, menos las primeras de cada serie, que muestran un leve color azul en las esquinas, síntoma de no haber llegado a quemarse del todo (y esto contando con que la #1 de la serie V posee la duración más larga de toda la pieza).

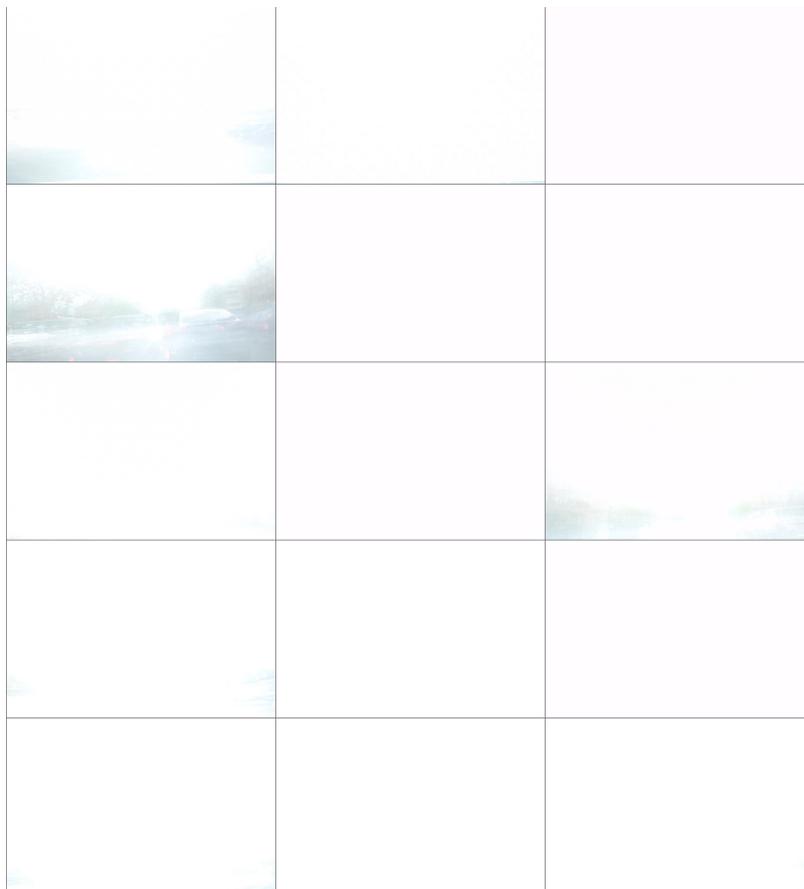


Fig.123. *Of space and time: Madrid's skies by car, 2017.*

	#1	#2	#3	total por día
serie I	1042	1085	1091	3218
serie II	1262	1130	1363	3755
serie III	1192	1187	792	3171
serie IV	1058	999	1153	3210
serie V	1597	1379	934	3910
total por tramo	6151	5780	5333	17264

Fig.124. Tabla de duración en segundos de cada uno de los tramos, según la serie.

Al igual que hemos visto en *Intervals*, la pieza presenta lecturas temporales tanto horizontales (por día) como verticales (por tramo), que esta vez sólo podemos saber conociendo un poco el funcionamiento de la pieza. La poca información aportada por la misma abre numerosas posibilidades a la ficción y la interpretación, como planteamos al principio, delatándose ligeramente por la fotografía #1 de la serie II, la que presenta mayor rastro visual de todos los recorridos.

Revisando la tabla de tiempos, encontramos que se han registrado entre 53 y 65 minutos cada día de cielos de Madrid en coche, y más de cuatro horas y media de captura total en la pieza. El resultado temporal total es un 50% más largo que *Intervals*, pese a tener menos secuencias, ya que los recorridos son más extensos.

Esta pieza concluye de manera satisfactoria la evolución del trabajo que llevamos a cabo con el proyecto *Of space and time*: por un lado, las primeras exposiciones largas que hemos visto, son la manera principal de proceder en los recorridos en coche, desplazando el punto de vista mientras se gesta la fotografía y provocando la abstracción visual; por otra parte, la disposición en forma de series repetidas en días diferentes, recoge la forma de proceder del proyecto *Times and places* y de la pieza *Intervals*, añadiendo una capa de secuencia temporal a las series de eventos; y para finalizar, al igual que hemos visto en *The edge*, se obtiene la ocultación de toda información visual abstracta mediante la fotografía quemada para generar una ficción provocada por el título asignado, habiendo conseguido el equilibrio entre exposición de larga duración e imagen blanca.

El proyecto *Of space and time*, con las siete series desarrolladas bajo su planteamiento, propone confirmar la existencia de una temporalidad dentro de la fotografía, aportando nuevas maneras de adherir el tiempo a la imagen y nuevas visiones del tema dentro del medio fotográfico. Los principales puntos sobre los que gira el desarrollo práctico son los mismos que vemos en el anterior estudio teórico: el tiempo que se recoge en la gestación de la fotografía; el tiempo empleado en la muestra y recepción de la misma por parte del espectador, y el tiempo generado por la ficción en las fotografías.

En cuanto al *cómo se captura la fotografía*, al tiempo relacionado con su concepción, partimos de la pieza *The city*, que establece recorridos temporales por diferentes ubicaciones urbanas, comprobando así los distintos resultados y afianzando el lenguaje visual que vamos a utilizar durante todo el proyecto. Los primeros obstáculos a nivel temporal se salvan aquí, añadiendo un filtro para oscurecer la entrada de luz y adoptando la utilización de un disparador remoto, que permitirá programar tiempos de exposición más largos a los establecidos por la cámara. De esta forma, pasamos de los 30 segundos a los que estábamos limitados por la cámara en *The city I*, y los 60 que capturamos de forma manual en *The city II*, para llegar hasta 227 segundos en *The city V*. Esta quinta serie será la más larga, coincidiendo su realización con días lluviosos donde la luz al aire libre es bastante más tenue, manteniendo así el equilibrio entre la realidad recogida y el tiempo invertido.

Con la pieza *Transbord*, nos cuestionamos conceptualmente los espacios donde llevar a cabo los recorridos. Partimos de la ciudad porque pretendíamos condensar el bullicio de las calles y las carreteras en una imagen estática, que conseguimos de forma exitosa, pero se presenta la duda de cuál sería el espacio idóneo. Concluyendo que los recorridos se deberían llevar a cabo en un espacio dedicado a desplazamientos o transportes, nos adentramos en los pasillos del metro para continuar la investigación. Los resultados obtenidos, como era de esperar, son mucho más oscuros que al aire libre, llegando algunos a ser casi completamente negros. Esto también es debido a la escasa duración de los transbordos a pie entre dos trenes, y a lo tenue que es la iluminación de los pasillos en general comparada con la luz del día de la anterior. Los tiempos se mantienen dentro de un margen controlado, común a todos: entre 110 y 273 segundos de duración. No obtenemos recorridos más largos en toda la pieza.

Siguiendo la línea de trabajo en el metro, cambiamos el concepto y realizamos viajes seriados, que dependen ahora del tipo de billete que paguemos. Tenemos dos eventos diferentes: la utilización de un abono de diez viajes, para agotar por completo la cantidad de tiempo propor-

cionada por el pago del billete, y el uso de un abono mensual, que nos amplía la duración de la pieza durante todo un mes, obteniendo en este caso 26 viajes en total. Las duraciones esta vez vienen acotadas desde que pasamos el billete por la máquina hasta que salimos por la otra estación. De un breve viaje de apenas dos estaciones, que supone 331 segundos de duración, en *The subway I*, hasta un largo recorrido que comprende 1688 segundos, en *The subway II*.

Esta pieza partía de la premisa que podíamos obtener imágenes en blanco, debido a las largas duraciones, y eso nos iba a hacer perder parte del registro visual que estábamos teniendo. Sin embargo, no es así en ninguna de las fotografías que obtenemos. Lo que sí conseguimos, sin haberlo propuesto específicamente al inicio de la pieza, es acercarnos a *cómo se muestra la fotografía*, el segundo de los bloques estudiados, ya que en ambas series aparecen juntas todas sus fotografías, tanto las 10 de la primera como las 26 de la segunda. Los resultados en blanco y la captura de series, no obstante, se dejarán a un lado temporalmente para retomarmas más adelante.

La evolución lógica de estas dos piezas dentro del metro es *Sloth*, que pretende provocar un rastro identificable en la imagen hasta ahora abstracta. Para llevarlo a cabo, buscamos cintas transportadoras y escaleras mecánicas, que puedan desplazarnos sin mover la cámara y así obtener un resultado más o menos identificable del pasamanos, los escalones o la cinta, mientras que el resto del recinto dejará su huella pero no será reconocible. Las primeras pruebas nos brindan tiempos de exposición de entre 19 y 97 segundos, con imágenes bastante identificables debido a su corta duración. En *Sloth III*, encontramos dos cintas que tardan 225 y 252 segundos en recorrer toda su longitud, respectivamente, y nos brindan unos resultados formalmente muy llamativos, con fondos oscuros y rastros de luces brillantes, pero apenas tienen un contenido reconocible. El equilibrio lo vemos en *Sloth IV*, con dos fotos de 117 y 66 segundos, respectivamente, que tienen la ventaja de recibir algo de luz del sol por unos grandes ventanales, y además generan una gran textura en el rastro de las cintas.

Ahora sí vamos a entrar de lleno en *cómo se muestra la fotografía*, para realizar una serie fotográfica que registre todos los pequeños recorridos desde la puerta de casa hasta el trabajo, pasando por el metro y haciendo los respectivos transbordos. En total obtenemos siete tramos diferentes para un solo viaje. Lo que pretendemos es añadir una capa temporal a las series fotográficas, repitiendo durante varios días sucesivos las mismas fotografías obtenidas en la primera jornada. Así se establecen intervalos temporales entre las fotos de un mismo día, y el mismo tramo en días diferentes (de ahí el título de *Intervals*). De esta manera, contemplamos numerosas facetas de un mismo acontecimiento, y se establecen lecturas temporales muy interesantes de las múltiples combinaciones entre las 49 fotografías obtenidas.

Rescatando la problemática de la fotografía en blanco que dejamos apartada en *The subway*, realizamos ahora en *The edge* largas exposiciones temporales poniendo a prueba el medio fotográfico digital, buscando quemar por completo la fotografía por un exceso de luz, para dotar de una ficción añadida a las imágenes en blanco obtenidas. Así establecemos una evolución en las condiciones de captura hasta conseguir una imagen quemada uniforme, *The edge IV: A walk through the Buen Retiro Park*. También forzamos al límite el tiempo de captura de la imagen, determinado por la carga máxima de la batería de la cámara, obteniendo un total de 14802 segundos de exposición durante un largo viaje en coche, en *The edge V: A blank trip*. Los resultados uniformes pero tintados de magenta nos llevan a realizar una serie de fotografías incrementando el tiempo de exposición sucesivamente para encontrar el equilibrio entre imagen uniforme y color blanco absoluto, que finalmente obtenemos en *The edge VI: Time variations II*, y que resulta contener una duración de sólo 600 segundos.

Para continuar con el bloque sobre *qué vemos en la fotografía* y su ficción añadida que hemos empezado con *The edge*, e incorporar además los aspectos ya conseguidos en los dos bloques anteriores, planteamos la pieza que concluye el proyecto exitosamente: *Madrid's skies by car*. Aquí se produce una condensación de todos los recursos que hemos empleado en el proyecto. Empezamos por los desplazamientos temporales, como hemos visto en todas las piezas, que ahora se llevan a cabo ubicando la cámara en el coche y moviéndonos por la ciudad con él. De este modo, estamos arrastrando el tiempo en la concepción de las imágenes, como hemos visto al inicio, en *The city*, y en un paralelismo a los desplazamientos mecánicos de la pieza *Sloth*. La realización de una serie de tres fotografías, que repetimos a diario durante cinco días, provoca lecturas temporales tanto por día como por tramo, de manera idéntica a como ocurre en *Intervals*. La búsqueda de la imagen blanca (privada de toda huella del recorrido, como acabamos de ver en *The edge*), combinada con el título descriptivo de un acontecimiento que no podemos observar en las imágenes, provoca la frustración de la mirada y abre numerosas vías de especulación que no se pueden ver rebatidas, en un ejercicio de ficción visual y temporal.

De esta manera, se da respuesta a los objetivos planteados inicialmente tanto en el proyecto fotográfico *Of space and time* como en los objetivos de la investigación, demostrando la existencia de un tiempo contenido en la fotografía, por un lado; la creación de lecturas temporales en los intervalos fotográficos y las secuencias seriadas, por otro; y provocando un tiempo imaginario en la mente del espectador al enfrentarse a situaciones ficticias que no aportan información visual, por último, tratando así las tres problemáticas propuestas en el marco teórico.

Conclusiones

El estudio de la temporalidad contenida en la fotografía, basado en piezas como los cines de Hiroshi Sugimoto y las vistas de Berlín de Michael Wesely, nos revela cómo se captura en la imagen el intervalo de tiempo en que el obturador permanece abierto, dando como resultado una fotografía estática pero con partes difuminadas. Esto es debido a dos causas: por una parte, al rastro del movimiento de los objetos y la luz que han pasado por delante de la cámara, y que dejan una estela más o menos visible, en función de la duración de la toma total; por otra, también se debe a los cuerpos que no han estado durante todo el tiempo de gestación de la fotografía en el mismo sitio, lo que provoca que se pierda opacidad en su silueta.

Aunque la fotografía pueda confundirse con una instantánea, por su aspecto estático (en este tipo de prácticas, la cámara se suele anclar a un trípode), su propia naturaleza está comprendiendo y sintetizando en una imagen todo lo ocurrido durante el tiempo de la exposición. En ocasiones veremos las trazas dejadas por figuras fugaces, mientras que en otras, no se va a apreciar este rastro debido a un tiempo de exposición muy breve por parte del objeto, frente a una obturación muy larga por parte de la fotografía. Sin embargo, sea o no sea visible (o reconocible), todo rastro marca físicamente la fotografía y contribuye a su resultado.

También observamos un tiempo comprendido en las fotografías compuestas por múltiples instantáneas combinadas digitalmente, como ocurre con las *caras planas* de Justin Ponmany. En este tipo de trabajos, nos encontramos con una superposición de pequeños fragmentos de tiempo, ubicados en cada una de las imágenes que forman la pieza, y que suman todo un intervalo temporal a la totalidad de la obra. No se trata de un tiempo continuo como en las largas exposiciones, pero la duración se extiende en el tiempo a través de la suma de todos los fragmentos temporales.

La instantánea acarrea el tiempo en su misma concepción mecánica, puesto que supone un corte en el flujo temporal y la congelación del movimiento natural en la fotografía. De esta manera, conservamos en la foto un instante que se pierde en la realidad inmediatamente después de su captura: los líquidos permanecen estáticos, como vemos con las coronas de leche de Harold Edgerton, y los cuerpos se quedan suspendidos en el aire para siempre, como les ocurre a los jugadores de baloncesto de Paul Pfeiffer. No contiene más que un breve lapso de tiempo en su realización, pero la instantánea se inscribe en la temporalidad en relación con el resto de pequeños momentos que sí deja pasar y que desaparecen.

Una vez establecidas la instantánea y la exposición temporal como apreciaciones temporales diferentes, cada una con unas características específicas, volvemos al inicio para confirmar de esta forma las diferencias planteadas por Thierry de Duve en relación con el tiempo entre ambas. Mientras que la instantánea captura un momento decisivo, un instante de tensión alejado del resto de la realidad que lo rodea, la exposición temporal se establece como una construcción de la imagen, delatando una voluntad de resultados que no siempre encontramos en la espontaneidad de la instantánea. No obstante, ambas se inscriben necesariamente en la temporalidad de la fotografía, son contenedoras de un lapso de tiempo específico, lo que nos confirma el primero de los objetivos planeados en la introducción.

El siguiente objetivo plantea confirmar la existencia de un tiempo comprendido entre dos fotografías, que funcionan juntas como un intervalo. En este caso, la pareja de fotos de Gabriel Orozco con el corazón de barro establecen un vacío entre ambas que el espectador llena de tiempo y movimiento, reproducido de manera imaginaria al pasar la vista de una a otra. El tiempo se ubica entonces en la recepción de la pieza, ya no sólo en su concepción. Este mismo procedimiento ocurre cuando tenemos sólo una foto final del acontecimiento, y de forma automática, se reconstruye mentalmente el proceso que lo ha generado.

Cuando los intervalos comprenden más de dos imágenes, y la secuencia describe de forma lineal todo el proceso, el tiempo se filtra entre las fotografías como hemos visto anteriormente. La ilusión de movimiento es más evidente, y el proceso queda perfectamente detallado, como se puede apreciar en las fotos pegadas sobre el espejo de Michael Snow y William Anastasi. De nuevo estamos ante una recreación mental del movimiento comprendido entre dos imágenes, aunque lo que nos muestren esas dos fotos esté muy próximo en el tiempo o el espacio. De esta manera vemos confirmada la existencia de la ilusión de movimiento que nos planteamos en las motivaciones de la introducción, además de confirmar el segundo objetivo, que buscaba demostrar la existencia de un tiempo comprendido entre intervalos fotográficos.

Cuando desplazamos la atención a la escena preparada para la fotografía, asistimos a un tiempo empleado en la elaboración de la imagen, previo al disparo de la cámara. La disposición geométrica y minuciosa de los elementos (y los sujetos) en las fotografías de Jeff Wall es un claro ejemplo de ello. Las fotos tienen un carácter de instantánea, pero no asociamos el tiempo a su concepción como corte temporal; la construcción del escenario que vemos en la imagen delata todo un tiempo anterior a la captura, al que se adscribe la pieza. Ocurre lo mismo, y en mayor medida, con las maquetas de James Casebere y Thomas Demand, puesto que la fabricación manual de los escenarios es mucho más laboriosa y, por lo tanto, el tiempo empleado en su gestación es bastante mayor. Además, las maquetas despiertan una sensación de irrealidad que dilata el tiempo de contemplación de la pieza, precisamente para intentar discernir si se trata de un montaje o un espacio real a escala humana.

El tiempo también se ancla a otras fotografías construidas, esta vez en la línea del fotograma cinematográfico, como los retratos de Sharon Lockhart o las *películas de un solo fotograma* de Gregory Crewdson. Hay un factor común que impregna estas imágenes, que es la ficción: dentro de unas situaciones escenificadas, la fotografía está deteniendo la narración, sin aportar más información acerca de dónde viene la escena o qué va a ocurrir a continuación. Esto provoca que la imaginación se desate y proporcione soluciones a un suceso que no las tiene, utilizando necesariamente un tiempo en la reconstrucción de la ficción y la continuación mental de la narración. De esta forma, también se confirma el tercer objetivo de la investigación, que propone descubrir la existencia de un tiempo empleado en la construcción previa de una escena, para ser posteriormente fotografiada.

El análisis de obra propuesto en el quinto objetivo presentado en la introducción, se lleva a cabo utilizando los referentes apropiados para cada tipología de fotografía relacionada con el tiempo. Pese a que muchas piezas pueden pertenecer fácilmente a alguno de los demás capítulos, se establece cada una en el que mayor afinidad tenga con ella. De una forma paralela, se utilizan fragmentos de ensayos monográficos relacionados con la temática en cada uno de los bloques, aportando comentarios externos que complementan el desarrollo teórico expuesto. Así que podemos confirmar que tanto las obras como los fragmentos de ensayo han sido estudiados en profundidad y relacionados con su respectivo aspecto temporal, para ilustrar así el contenido de la investigación.

El desarrollo fotográfico planteado al inicio se divide en los mismos tres aspectos temporales que hemos visto antes: el tiempo en cuanto a concepción de la fotografía; el tiempo incluido en la disposición de la fotografía y su posterior recepción y contemplación; y el establecimiento de una temporalidad causada por la ficción fotográfica, debido a la pérdida del referente en la fotografía y la consiguiente especulación. Para el primer apartado, añadimos una capa temporal a las largas exposiciones temporales, y desplazamos el punto de vista durante la captura, obteniendo así el tiempo condensado en la imagen, además del espacio recorrido. En estos resultados no resulta reconocible la realidad capturada, pero sigue siendo una huella física, una prueba de su existencia, como vemos en *The city*, *Transbord*, *The subway* o *Sloth*.

Estos recorridos los vamos a disponer como series y, a la vez, vamos a repetir estas series en diferentes momentos. Así establecemos una relación de temporalidad entre las fotografías de la misma serie y otra entre las propias series. Los resultados proporcionan lecturas temporales tanto en horizontal (una misma serie) como en vertical (mismo elemento en series diferentes). El ejemplo de este tipo de temporalidad es la pieza de *Intervals*, que establece un tiempo capturado por días y por tramos, siendo registrado en su totalidad en los desplazamientos trazados para la captura de las fotografías.

La pieza *The edge* se enfrenta al tiempo ubicado en la ficción que hemos visto anteriormente, ya que plantea dilatar la contemplación de las fotografías con motivo de un vacío absoluto de información. Este vacío se forma llevando al límite los tiempos de exposición y ubicando los recorridos en espacios al aire libre, para provocar así un blanco absoluto en la imagen. De esta manera, el espectador no tiene forma de agarrarse a la realidad de la fotografía, aunque se trate de una huella abstracta como hemos visto en las piezas anteriores, ya que en este caso se encuentra con una fotografía completamente blanca.

El uso de la ficción y la imagen blanca se añade a la siguiente pieza, *Madrid's skies by car*, que incorpora las largas exposiciones temporales, como hemos visto en todas las anteriores; se realizan varias capturas en un día, y se van a repetir en días diferentes, obteniendo así lecturas temporales por día y por tramo, como ocurre en *Intervals*; y al añadir la ficción por el vacío de información (al mostrar imágenes completamente quemadas), se incorpora de esta manera en la misma pieza todos los aspectos temporales obtenidos durante la investigación fotográfica.

Esta utilización de los recursos estudiados en el análisis de obras, además de la incorporación de otros recursos nuevos (los desplazamientos, las lecturas verticales y horizontales, y la ausencia de imagen por exceso de luz), suponen la confirmación del cuarto objetivo de la tesis, el último restante de los propuestos para la presente investigación: no sólo demuestra la existencia del tiempo en la fotografía como nos planteamos al inicio, sino que además contesta afirmativamente a las preguntas que nos hacíamos acerca de si era posible aportar algo nuevo desde el medio fotográfico a la temática del tiempo en la fotografía.

Llevada a cabo la presente investigación acerca del tiempo en el medio fotográfico, surge un nuevo camino lógico, que es estudiar la temporalidad de la imagen en movimiento a través del cine y el vídeo, para lo que vamos a realizar diferentes acercamientos: establecer similitudes y diferencias temporales entre fotografías seriadas y fotogramas; buscar los límites e interferencias entre lo que podemos considerar una secuencia fotográfica y una escena; discernir cuándo dos fotografías dejan de considerarse una secuencia estática y generan ilusión de continuidad (¿podemos hablar de *movimiento* en la foto *My hands are my heart*, de Orozco?); y, en definitiva, ampliar el rango de actuación del factor tiempo en la imagen, acercándonos a prácticas híbridas entre imagen estática e imagen en movimiento, y continuar así con un estudio teórico (además de un desarrollo práctico) de los desplazamientos temporales.

Bibliografía

Bibliografía.

- BAQUÉ, Dominique. *La fotografía plástica. Un arte paradójico*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003. ISBN: 84-252-1930-2.
- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre fotografía*. Barcelona, Paidós, 1989. ISBN: 978-84-493-2293-8.
- BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*. 4ª edición. Valencia, Pre-Textos, 2004. ISBN: 978-84-8191-637-9.
- BERGER, John. *Mirar*. Barcelona, Gustavo Gili, 2001. ISBN: 978-84-252-1856-9.
- BRAVO, Laura. *Ficciones certificadas. Invención y apariencia en la creación fotográfica (1975-2000)*. Madrid, Metáforas del Movimiento Moderno, 2006. Publicación no venal.
- CAMPANY, David (ed.). *Art and photography*, Nueva York, Phaidon, 2003. ISBN: 978-07148-4756-6.
- COTTON, Charlotte. *The photograph as contemporary art*. 2ª edición. Londres, Thames & Hudson, 2009. ISBN: 978-0-500-20401-6.
- DE DUVE, Thierry. Time exposure and snapshot: The Photograph as Paradox. Publicado en *October*, vol. 5, *Photography*. pp. 113-125. 1978.
- DELEUZE, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*. Barcelona, Paidós, 1984. ISBN: 978-84-7509-317-8.
- DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. 5ª edición. Barcelona, Paidós, 1986. ISBN: 978-84-7509-379-6.
- DURAND, Regis. *El tiempo de la imagen. Ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1998. ISBN: 84-7800-093-3.
- FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997. ISBN: 84-252-1480-7.
- FONTCUBERTA, Joan (ed.). *Estética fotográfica. Una selección de textos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003. ISBN: 978-84-252-1915-3.
- FONTCUBERTA, Joan. *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*, 2ª edición. Barcelona, Gustavo Gili, 2016. ISBN: 978-84-252-2833-9.
- GROSENICK, Uta; RIEMSCHEIDER, Burkhard (eds.). *Art Now. Arte y artistas a principios del nuevo milenio*. Madrid, Taschen, 2005. ISBN 978-3-8228-4094-8.
- HAUSER, Arnold. *Teorías del arte. Tendencias y métodos de la crítica moderna*. 5ª edición. Barcelona, Guadarrama, 1982. ISBN 84-250-0053-X.
- KRAUSS, Rosalind. *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002. ISBN: 84-252-1891-8.

LEMAGNY, Jean-Claude. *La sombra y el tiempo. La fotografía como arte*. Buenos Aires, La marca editora, 2008. ISBN: 978-950-889-172-3.

MELOT, Michel. *Breve historia de la imagen*. Madrid, Siruela, 2010. ISBN: 978-84-9841-345-8.

MUSEUM LUDWIG COLONIA. *La fotografía del Siglo XX*. Madrid, Taschen, 2007. ISBN: 978-3-8228-4082-5.

RAMÍREZ, Juan Antonio; CARRILLO, Jesús (eds.). *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del s. XXI*. Madrid, Cátedra, 2004. ISBN: 84-376-2128-3.

RIBALTA, Jorge (ed.). *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004. ISBN: 84-252-1973-6.

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. 3ª edición. Barcelona, DEBOLSILLO, 1980. ISBN: 978-84-8346-779-4.

STRUTH, Thomas, *Walking*. Madrid, Ivorypress Spain, 2015. ISBN: 978-84-941462-2-0.

WALL, Jeff. *Fotografía e inteligencia líquida*. Barcelona, Gustavo Gili, 2007. ISBN: 978-84-252-2126-2.

ZUNZUNEGUI, Santos. *Pensar la imagen*. 6ª edición. Madrid, Cátedra, 1989. ISBN: 978-84-376-0815-0.

VV.AA. *El tiempo expandido*. Madrid, La Fábrica, 2010. ISBN: 978-84-92841-23-3.

VV.AA. *Entretiempos. Instantes, intervalos, duraciones*. Madrid, La Fábrica, 2010. ISBN: 978-84-92841-26-4.

Resúmenes

El tiempo se adhiere irremediamente a la fotografía, desde las primeras capturas de más de ocho horas de exposición hasta las instantáneas más fugaces. La existencia de este tiempo provoca cuestiones acerca de su naturaleza, sus diferentes manifestaciones, y su manera de afectar tanto a la fotografía como a su recepción por parte del espectador.

El presente trabajo de investigación se centra en el estudio teórico y desarrollo práctico de la temporalidad en la fotografía, atendiendo especialmente a tres aspectos relevantes: cómo se captura la fotografía, cómo se muestra al espectador, y qué se muestra en ella. El estudio comienza con el análisis de los debates iniciales en fotografía, sobre su carácter objetivo o subjetivo, su trato como instantánea o exposición temporal, y su consideración como documento o ficción. A partir de aquí, se pretende confirmar los objetivos planteados: demostrar la importancia de la existencia del tiempo en la fotografía y relacionarlo con los tres acercamientos fotográficos propuestos, generando en consecuencia una investigación práctica que incluye y sintetiza estos tres aspectos temporales.

El temps s'adherix irremissiblement a la fotografia, des de les primeres captures de més de huit hores d'exposició fins a les instantànies més efímeres. L'existència d'aquest temps provoca qüestions sobre la seva naturalesa, les seves diferents manifestacions, i la seva manera d'afectar tant la fotografia com a la seva recepció per part de l'espectador.

El present treball d'investigació reuneix l'estudi teòric i desenvolupament pràctic de la temporalitat en la fotografia, atenent especialment a tres aspectes principals: com es captura la fotografia, com es mostra a l'espectador, i què es mostra en ella. L'estudi comença amb l'anàlisi dels debats inicials en fotografia, sobre el seu caràcter objectiu o subjectiu, el seu tracte com a instantània o exposició temporal, i la seua consideració com a document o ficció. A partir d'ací, es pretén confirmar els objectius proposats: demostrar la importància de l'existència del temps en la fotografia i relacionar-ho amb els tres acostaments fotogràfics proposats, generant en conseqüència una investigació pràctica que inclou i sintetitza aquests tres aspectes temporals.

Time inevitably adheres to photography, from the early catches over eight hours of exposure to the most fleeting snapshots. The existence of this time raises questions about its nature, its different manifestations, and their way to affecting both photography and its reception by the audience.

This research work focuses on the theoretical study and practical development of temporality in photography, especially attending three aspects: how is the picture captured, how is shown to the viewer, and what is shown on it. The study begins with the analysis of initial discussions on photography, whether its objective or subjective, its treatment as snapshot or long exposure and its consideration as document or fiction. From here, is intended to confirm the proposed objectives: to demonstrate the importance of time existence in photography and to compare it to the three proposed photographic approaches, thus generating a practical research that includes and synthesizes these three temporal aspects.

¿Loca o cuerda? La Fotografía puede ser lo uno o lo otro: cuerda si su realismo no deja de ser relativo, temperado por unos hábitos estéticos o empíricos (hojear una revista en la peluquería, en casa del dentista); loca si ese realismo es absoluto y, si así puede decirse, original, haciendo volver hasta la conciencia amorosa y asustada la carta misma del Tiempo: movimiento propiamente revulsivo, que trastoca el curso de la cosa y que yo llamaré, para acabar, *éxtasis* fotográfico.

Roland Barthes

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

Francisco Miguel García Martínez.

Mayo de 2017.