

## Del fotograma a la voracidad visual

Juan Alonso



Para el presente artículo efectuaré una serie de relaciones entre cine y fotografía, que evidencian lo que para nadie es un misterio: sus elementos en común. Debido a mi profesión de artista plástico y fotógrafo, no de cineasta, partiré desde la fotografía hacia el cine y no viceversa.

Como el punto de partida es conceptual —no puede ser otro que el de enfrentar la idea de fotografía como una imagen fija a la del cine como una imagen en movimiento— no veo la necesidad de ahondar exhaustivamente en las cuestiones técnicas de cada medio.

Utilizaré el término “film” para designar las producciones cinematográficas y “película” para designar el soporte análogo sobre el cual se imprimen las imágenes tanto fotográficas como cinematográficas para que no haya confusión en la lectura.

### Tiempo

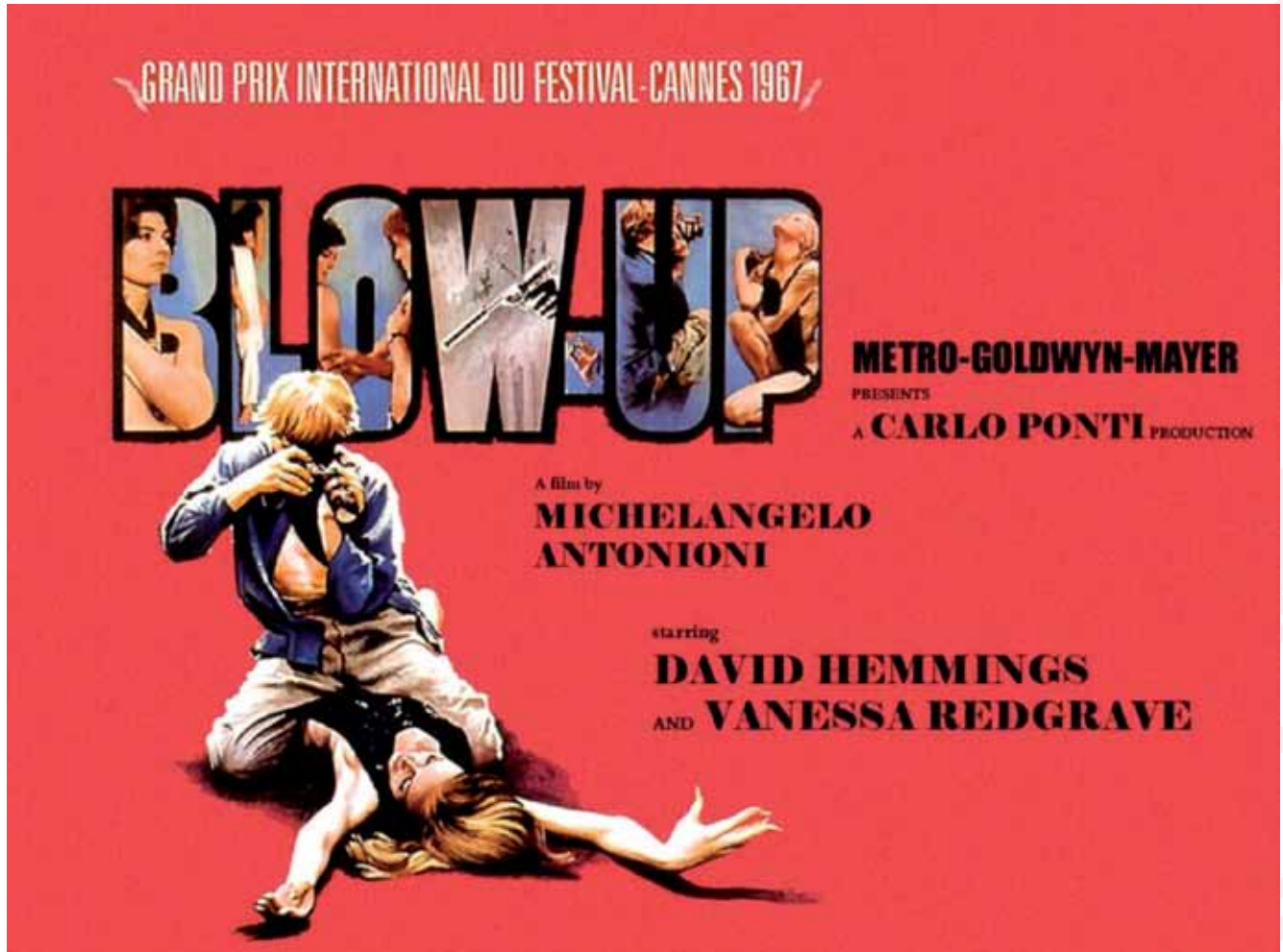
En el origen, ambos medios tienen el mismo objetivo de capturar el tiempo y aunque lo “real”, o “referente externo”, es plasmado con procedimientos diferentes, la fotografía lo hace en una sola imagen y el cine en una secuencia de imágenes fijas que da la ilusión de movimiento.

Uno de los primeros trabajos que podría relacionar fotografía con el cine es el film *Intermittences non régulières de Etienne-Jules Marey* (1978) en el que el realizador, Jean-Michel Bouhours, toma los fotogramas de descomposición del movimiento que Marey había tomado “fotográficamente” y los monta cinematográficamente para poder verlos en movimiento.

Desde temprano, se revela la necesidad de “contar historias” por parte de la fotografía y del cine; de una forma inmediata, la primera, o a través de secuencias narrativas de planos, la segunda. Con base en esto, me parece interesante pensar en extremos menos lógicos: por ejemplo, un film cuya secuencia de imágenes fijas no tenga movimiento (en el estricto sentido de secuencia, de imágenes fijas

1 Fenómeno visual descubierto por el científico belga Joseph Plateau que demuestra cómo una imagen permanece en la retina humana una décima de segundo antes de desaparecer completamente. Esto permite que veamos la realidad como una secuencia de imágenes ininterrumpida y que podamos calcular fácilmente la velocidad y dirección de un objeto que se desplaza; si no existiese, veríamos pasar la realidad como una rápida sucesión de imágenes independientes y estáticas. Plateau descubrió que nuestro ojo ve con una cadencia de 10 imágenes por segundo, que nosotros no vemos como independientes gracias a la persistencia visual. En virtud de dicho fenómeno las imágenes se superponen en la retina y el cerebro las “enlaza” como una sola imagen visual móvil y continua. El cine aprovecha este efecto y provoca ese “enlace” proyectando más de diez imágenes por segundo (generalmente a 24), lo que genera en nuestro cerebro la ilusión de movimiento. ([www.elmulticine.com](http://www.elmulticine.com))





► La cámara fotográfica utilizada por Thomas es una Nikon F, y aunque llevaba 8 años en el mercado, cuando salió la película, sus ventas se dispararon por un tiempo. Afiche de *Blow up* (Michelangelo Antonioni, 1967)

percibidas, que se mueve por efecto de la persistencia retiniana<sup>1</sup>) pero si narración y que, como en el caso del medimetraje *La jetée* (1963) de Chris Marker (en la cual se basará años más tarde Terry Guillian para hacer *12 Monkeys*) hecha a partir de una secuencia de fotografías con un audio de fondo, al ser montada produzca una increíble cinta de ciencia ficción acerca de un hombre que presagia su propia muerte en un París de la posguerra nuclear.

También ¿por qué no? podemos pensar en una secuencia de “fotogramas cinematográficos” sin ningún movimiento y sin ninguna narración cinematográfica como es el caso del trabajo fotográfico *Untitled film stills* de Cindy Sherman (1977), una serie de imágenes que proceden de la ficción cinematográfica y, aunque siempre son autorretratos, lo que se representa no es ella misma sino “Imágenes que aluden a otras imágenes; imágenes cuyo origen primigenio se pierde en una distancia remota [...] se interroga sobre la identidad femenina y su conclusión es que la mujer no es más que

un montón de clichés generados por los tele filmes y la publicidad.” (Fontcuberta, 1997: 42) Sin embargo, esta idea de tiempo se analizará más adelante.

### **Teatro, muerte y mosaico**

En el texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* Walter Benjamin plantea la idea de “aura”, siendo ésta una forma de la experiencia estética que vuelve el acto de mirar una obra de arte en una contemplación inaccesible y que, además, es inherente al aquí y al ahora, como es el caso de la pintura y su valor de creación irreplicable; característica que no tiene la fotografía porque su capacidad de reproducirse al infinito la hace perder esa capacidad aurática. (Benjamín, 1982)

Esa misma idea del aura es planteada también en la dicotomía de la representación entre teatro y cine, en la que el actor de teatro tiene un aura al representar su papel ante un público, en un aquí y un ahora irreplicable, lo cual no sucede con el actor de cine que hace

Desde temprano, se revela la necesidad de “contar historias” por parte de la fotografía y del cine; de una forma inmediata, la primera, o a través de secuencias narrativas de planos, la segunda.

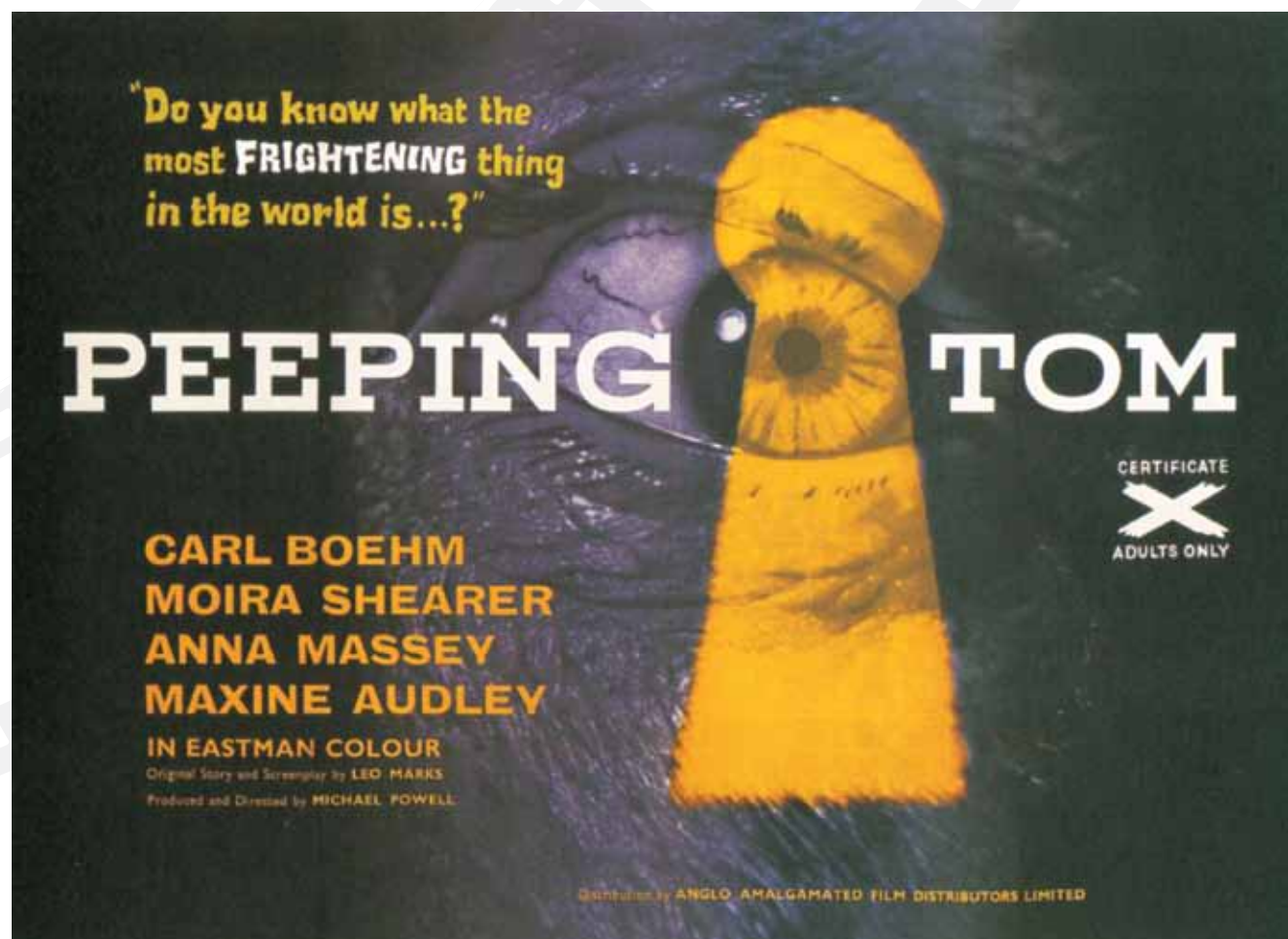
su representación frente a un mecanismo mediado por una serie de fenómenos ópticos:

La pequeña máquina representa ante el público su sombra, pero él tiene que contentarse con representar ante la máquina [...] por primera vez [...] llega el hombre a la situación de tener que actuar con toda su persona viva, pero renunciando a su aura. Porque el aura está ligada a su aquí y su ahora. Del aura no hay copia [...] Lo peculiar del rodaje [...] consiste en que los aparatos ocupan el lugar del público. Y así tiene que desaparecer el aura del actor y con ella la del personaje que representa. (Benjamin, 1982: 36)

A este discurso benjaminiano de la pérdida del aura en la fotografía (el cual considero extremadamente interesante, pero que personalmente no comparto) le podemos sumar la pérdida de la vida, es decir la relación con la muerte que, a su vez, Barthes relaciona sagazmente con el teatro. Permítaseme transcribir un pequeño párrafo barthesiano teniendo en cuenta la importancia de la muerte en la fotografía relacionada con

la actuación que, a su vez, también, está relacionada con el cine:

La *camera obscura*, en definitiva, ha dado a la vez el cuadro perspectivo, la Fotografía y el Diorama, siendo los tres artes de la escena; pero si la Foto me parece estar más próxima al Teatro, es gracias a un mediador singular... La Muerte. Es conocida la relación original del Teatro con el culto de los Muertos: los primeros actores se destacaban en la sociedad representando el papel de Muertos: maquillarse suponía designarse como un cuerpo vivo y muerto al mismo tiempo: busto blanqueado del teatro totémico, hombre con el rostro pintado del teatro chino, maquillaje a base de pasta de arroz del Katha Kali indio, máscara del Nô japonés. Y esta misma relación es la que encuentro en la Foto; por viviente que nos esforcemos en concebirla (y esta pasión por “sacar vivo” no puede ser más que la denegación mítica de un malestar de muerte), la Foto es como un teatro



► En las memorias de Michael Powell, el director, éste cuenta que la censura le quitó las tomas de fotos sensuales y le dejó las de tortura. “Lástima”, dijo en una entrevista “se hubiera podido equilibrar tanta violencia.” Afiche de *El fotógrafo del pánico* (1960)







► Graham filma a mujeres mientras les hace preguntas sobre sexo. Es impotente, salvo cuando está solo y mira esos mismos videos. La cámara juega, aquí, el rol del psicoanalista que termina auto-analizándose. Afiche de *Sexo, mentiras y video* (Steven Soderbergh, 1989) diseño de Mia Matson.

primitivo, como un Cuadro Viviente, la figuración del aspecto inmóvil y pintarrajeado bajo el cual vemos a los muertos. (Barthes, 1989:72)

Dentro de esta idea hay varios filmes que relacionan a la fotografía con la muerte. Podemos pensar la película referida por Susan Sontag *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*) de Michael Powell (1960) la cual narra la historia de un fotógrafo que mata a las mujeres al fotografiarlas con un arma escondida en la cámara, deseando “la presencia de esas mujeres en forma de imágenes filmicas —las que las muestran en trance de muerte— que luego proyecta en su casa para su goce solitario.” (Sontag, 2005: 29)

Podemos pensar lo mismo en relación a la idea de fotografía y videncia, en el film *Eyes of Laura Mars* de Irvin Kershner (1978) en el que una afamada fotógrafa escenifica asesinatos que, aunque ella no lo sabe al principio, suceden en realidad con todos los detalles que aparecen en sus fotografías. Un detective advierte las similitudes entre las imágenes y las escenas del crimen, sospecha de ella pero, entre los dos, terminan descubriendo al homicida.

Una relación más poética y divertida se presenta en el film *Amélie* (*Le fabuleux destin d'Amélie Poulain*) de Jean-Pierre Jeunet (2001) en el que Amélie Poulain encuentra el álbum fotográfico de alguien que colecciona las tiras fotográficas desechadas por los usuarios de los fotomatonés. Llama fuertemente su atención, un sujeto desconocido que aparece, demasiadas veces, con un mismo gesto en cada una de las fotografías. Ella piensa, en principio, que se trata de un espectro que nadie puede ver y que sólo aparece en la película fotográfica susurrándole un sonido fantasmal a las jóvenes que utilizan este servicio. Se descubre al final que tal invención no es más que el resultado de las tomas fotográficas que, el técnico que arregla estas máquinas, hace para verificar su trabajo.

Sin embargo, de acuerdo a la referencia de Fontcuberta, el film más representativo de esta relación es *Blow up* (1966) de Michelangelo Antonioni. En el cual un fotógrafo, llamado Thomas, que retrata a una pareja en un parque descubre al ampliar y seguir ampliando una de las fotografías, que lo que parece un ambiente romántico de simple flirteo podría ser, en realidad, la escena de un crimen. Esto es interesante, porque desarrolla la idea de que no sólo la fotografía es ilusión, sino de que, en general, todo no es más que una ilusión:

El mensaje... más allá de decirnos que las formas familiares del mundo encubren otra realidad, se reduce a que todo —la certeza fotográfica incluida— es pura ilusión: en la secuencia final del filme un grupo de mimos juega al tenis con una pelota inexistente, hasta que ésta sale más allá de la valla del campo y ha de ser un desconcertado Thomas, convertido en cómplice

La película análoga ya sea fotográfica, o cinematográfica, está cubierta de una gelatina llena de pequeñas sales de plata que al ser expuestas a la luz se convierten en pequeños “granos” de plata pura.

en la causa de la ilusión, quien devuelva la bola invisible para que el partido pueda continuar. (Fontcuberta, 1997: 67).

Por otra parte, este film se refiere a un concepto puramente fotográfico: el de la unidad básica, en este caso el efecto del haluro de plata que se utiliza en esta técnica. La película análoga ya sea fotográfica, o cinematográfica, está cubierta de una gelatina llena de pequeñas sales de plata que al ser expuestas a la luz se convierten en pequeños “granos” de plata pura. En este film cuando el fotógrafo amplía varias veces la fotografía, tratando de determinar un pequeño detalle que parece ser un cadáver, se hace cada vez más difícil de entender porque se ven más los puntos de la imagen, que esta misma. Esta idea de “mosaico fotográfico” es muy interesante cuando se piensa la fotografía como un código de representación de la realidad, es decir, en una imagen total compuesta de pequeñas unidades. “Las grandes ampliaciones fotográficas (de Thomas) ponen en estridente evidencia la naturaleza física de su soporte, en detrimento de la propia imagen.” (Gubern, 1982: 157). Poco antes de que termine el film las fotografías y los negativos de Thomas son robados y sólo queda la imagen donde él había ampliado al máximo la supuesta imagen del cadáver. Al verla una amiga dice que se parece a las pinturas abstractas y puntillistas de su amigo Bill, el cual hemos visto al comienzo del film hablando de su pintura: “No dicen nada cuando los veo, una real confusión. Con el tiempo suelo encontrar algo que vale. Luego adquiere forma y tiene sentido. Como una pista en una novela policial.”

Esta idea de unidad básica como evidencia policial también es planteada en el film de ciencia ficción de Ridley Scott *Blade Runner* (1982) donde el exterminador de replicantes<sup>2</sup> ilegales, o “Blade Runner”, interpretado por Harrison Ford, encuentra una fotografía de una escena que puede servir de prueba



► El dibujo, en esta película escenificada en 1694, juega el papel de la fotografía actual como reveladora de un crimen. El artista-víctima deja indicios en los paisajes que le contratan para pintar. Afiche de *El contrato del dibujante* (Peter Greenaway, 1982) diseño de Vlad Sparacio.

pero, a diferencia de la obsoleta ampliación análoga de *Blow up*, ésta se puede ampliar sin ningún tipo de límites, hasta encontrar desde un collar de escamas perteneciente a una “replicante” hasta el cuerpo tendido de una extraña mujer.

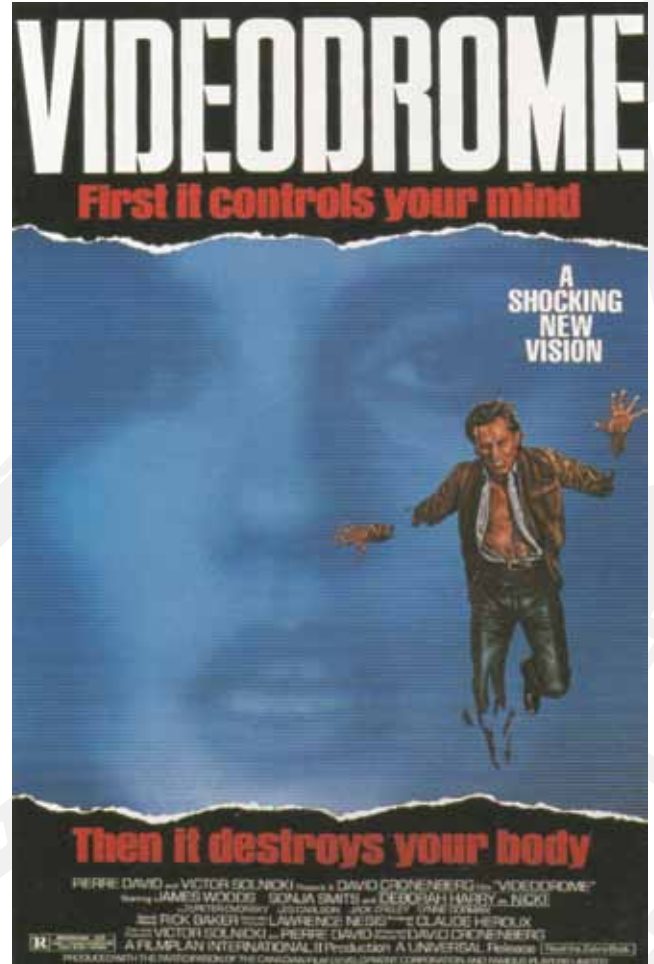
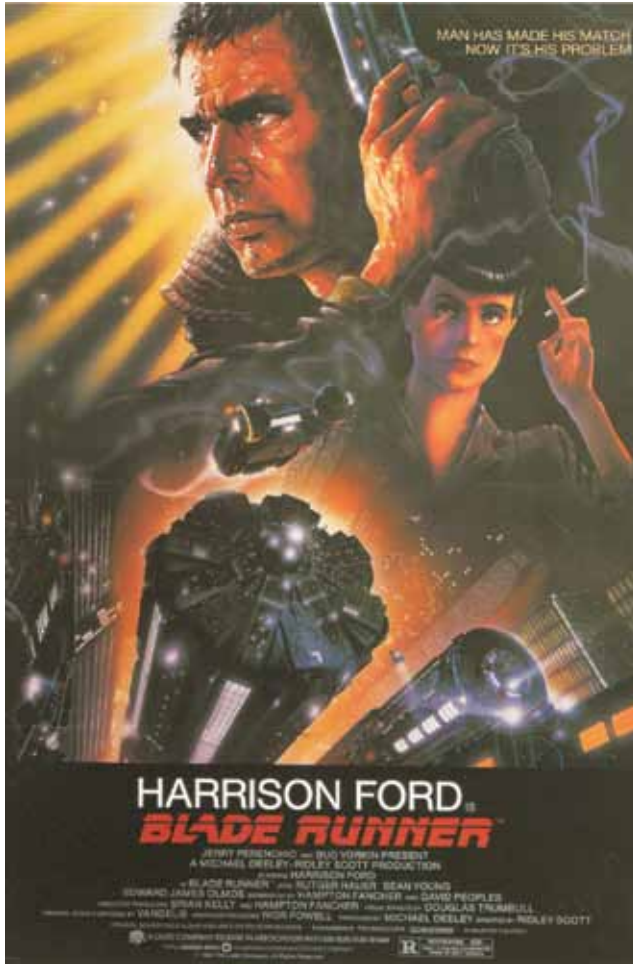
### Huella de realidad, memoria y espejismos

La idea inicial de que la fotografía es una analogía exacta de la realidad, perduró durante mucho tiempo y fue más adelante debatida y cuestionada, para llegar a entenderla como un código más de representación. Sin embargo, teóricos como Roland Barthes o Philippe Dubois planteaban la idea de la fotografía como una

<sup>2</sup> Replicas de humanos, hechas por el hombre para trabajar en la explotación de otros planetas. Les estaba prohibido venir a la Tierra, hacerlo era ilegal.







- Se “encuentra una fotografía de una escena que puede servir de prueba pero, a diferencia de la obsoleta ampliación análoga de *Blow up*, ésta se puede ampliar sin ningún tipo de límites.” El autor. Afiche de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) diseño de John Alvin.
- Filmaciones ilícitas son transmitidas por un canal de televisión por cable, con torturas y sado-masochismo que cautivan una nueva audiencia. El negocio funciona hasta que se descubre que esas imágenes de video causan daños cerebrales. Afiche de *Videodrome* (David Cronenberg, 1982)

huella o indicio de la realidad. Barthes planteaba (en una era anterior a la fotografía digital) que en una fotografía no se podía negar que la “cosa fotografiada hubiera estado allí” es decir, referenciando una posición de realidad y de pasado. Más adelante también planteaba la idea de que los inventores de la fotografía fueron los químicos “Ya que el noema ‘esto ha sido’ sólo fue posible el día en que una circunstancia científica (el descubrimiento de la sensibilidad de la luz a los haluros de plata) permitió captar e imprimir directamente los rayos luminosos emitidos por un objeto iluminado de modo diverso. La foto es literalmente una emanación del referente. De un cuerpo real, que se encontraba allí, han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí” (Barthes, 1989: 142). Y son esas radiaciones luminicas las que generan una huella o un índice físico

sobre la película (Dubois, 1994), cosa que ya no pasa en la fotografía digital.

Esa idea de realidad por más lúmicamente unida que esté a la imagen fotográfica genera una serie de cuestiones y discursos acerca de su veracidad. Ya hemos visto cómo en *Blow up* la “realidad” de un crimen se desvanece a través de la ilusión fotográfica. De manera similar, en el film *Memento* (Christopher Nolan, 2000) Leonard Shelby, personaje que debido a un accidente no puede generar nuevos recuerdos (amnesia anterógrada) y que desea vengarse de los responsables de la violación, y asesinato de su esposa, y causantes de su enfermedad al golpearlo en la cabeza, utiliza la fotografía instantánea de Polaroid como medio para crear su mundo. Toma notas sobre cada fotografía que hace para poder reconocer a sus amigos y enemigos, el lugar donde habita, el carro que usa,

La idea inicial de que la fotografía es una analogía exacta de la realidad, perduró durante mucho tiempo y fue más adelante debatida y cuestionada, para llegar a entenderla como un código más de representación.

etc. Sin embargo, en el desarrollo del film podemos ver cómo la “realidad” de Shelby no es más que un rompecabezas sin fin que él mismo construye para seguir buscando víctimas que personifiquen, en un continuo espejismo, su sed de venganza.

En este film también podemos constatar que el elemento “memoria”, el cual está afectado para nuestro personaje, es reemplazado por las fotografías en las que deposita, de forma sistemática, todos los recuerdos presentes que, como dice el protagonista, son la evidencia de quienes somos: “Debo creer en un mundo fuera de mi mente, creer que mis acciones significan algo y aunque no las recuerde debo creer que, cuando cierro los ojos, el mundo sigue aquí ¿Creo que el mundo sigue aquí? Sí. Todos necesitamos recuerdos para saber quiénes somos. Yo no soy diferente”<sup>3</sup>

Vemos cómo no sólo la fotografía representa memoria sino también identidad y cómo es de vital importancia para este proceso. “Norberto Bobbio concluye en su ensayo *De senectute* (1996): ‘eres lo que recuerdas’. Tanto nuestra noción de lo real como la esencia de nuestra identidad individual dependen de la memoria. No somos sino memoria. La fotografía, pues, es una actividad fundamental para definirnos que abre una doble vía de ascesis hacia la autoafirmación y el conocimiento.” (Fontcuberta, 1997:56).

Dentro de esta idea, nos encontramos en *Blade Runner* con unos replicantes que basan, en una serie de fotografías familiares y recuerdos implantados, su principio de memoria e identidad. “Nosotros sabemos que ese pasado es inexistente tanto como que su vida es artificial, pero en los circuitos cerebrales de esos robots casi humanos las fotografías constituyen una prueba de convicción (básicamente, una estratagema para auto-convencerse). La memoria les da identidad y la identidad los hace reales.” (Fontcuberta, 1997:56).

De esta forma vemos dos ejemplos contrapuestos en los que la fotografía juega un papel común en la memoria pero de forma casi opuesta: para el Leonard de *Memento* la fotografía le hace “imaginar”

nuevos recuerdos y, por lo tanto, lo hace vivir una realidad ficticia; mientras que para los replicantes de *Blade Runner* la fotografía les hace “creer” devotamente en recuerdos antiguos pero, igualmente, les hace vivir una realidad ficticia.

## Identidad

Dentro de esta idea de compendio o archivo de memoria fotográfica encontramos los álbumes familiares. Objetos llenos de pedazos de tiempo contenido donde los individuos y las familias depositan (o depositaban) sus recuerdos de viajes, bodas, bautismos, reuniones, celebraciones de logros, etc. es decir una serie de rituales en las que todo parece estar “bien”, parece ser “normal” y por lo tanto “feliz”. Esta idea del álbum familiar como pieza física comienza a desvanecerse con la



► “Amélie Poulain encuentra el álbum fotográfico de alguien que colecciona las tiras fotográficas desechadas por los usuarios de los fotomatoses.” El autor. Carátula del DVD en inglés de *Amélie* (Jean-Pierre Jeunet, 2001)

3 Guy Pierce en “Memento”





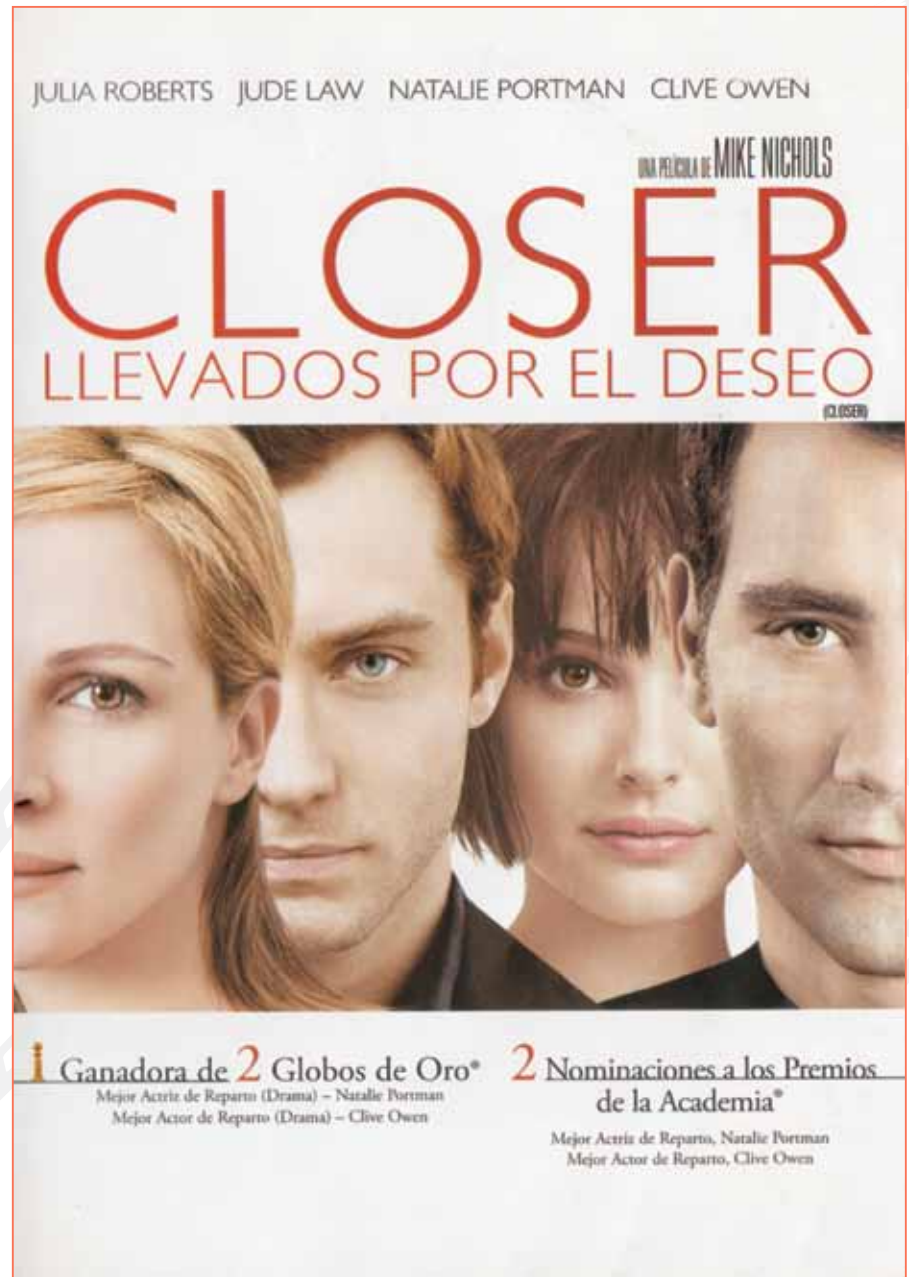
era de lo digital ya que ahora todo se “cuelga” en blogs virtuales, portarretratos digitales, etc. Lo público y lo privado pierden paulatinamente sus fronteras, pero la idea de “bienestar” se mantiene a través de las imágenes que “subimos” a la red y que, debido a la capacidad casi ilimitada de las cámaras y del ciberespacio, la cantidad de recuerdos en estos álbumes virtuales es exponencialmente mayor que la de los álbumes antiguos cada vez más obsoletos.

“Para los clientes las fotografías son una negación del tiempo. Se dispara y el tiempo se detiene. Lo que dirán las fotos a las generaciones futuras es: yo estuve aquí, yo existí, fui joven, feliz y le importé a alguien lo suficiente como para que me tomara una foto” dice Sy en *One hour photo* (Mark Romanek, 2002) un film sobre un solitario empleado de una tienda de fotos que se obsesiona con una familia a través de las fotografías que ellos mandan a revelar, encontrando, por ejemplo, secretos de infidelidad a través de su secreta colección de duplicados.

Mediante las fotografías cada familia construye una crónica-retrato de sí misma, un estudio de imágenes portátiles que rinde testimonio de la firmeza de sus lazos [...] La fotografía se transforma en rito de la vida familiar justo cuando la institución misma de la familia, en los países industrializados [...] empieza a someterse a una operación quirúrgica radical. A medida que esa unidad claustrofóbica, el núcleo familiar, se extir-

paba de un conjunto familiar mucho más vasto, la fotografía la acompañaba para conmemorar y restablecer simbólicamente la continuidad amenazada y el ocaso del carácter extendido de la vida familiar. (Sontag, 2005: 23)

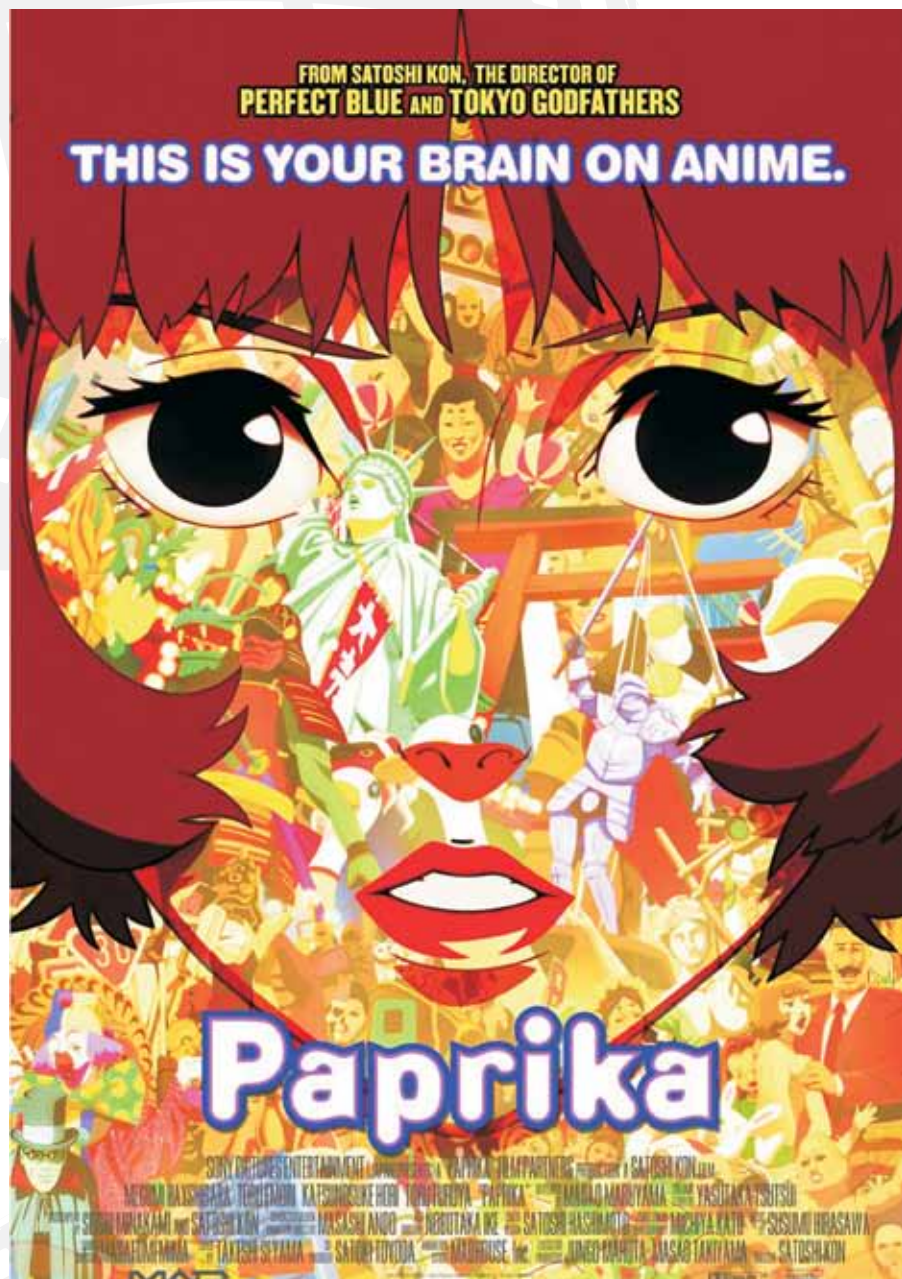
Dentro de esta idea de ver las fotografías del álbum familiar como una representación de la familia unida y su rompimiento, podemos ver el proyecto *A través*



► Cuando Dan conoce a Anna, ella le está tomando una foto a Alice, la pareja de él. Cuando Larry conoce a Alice está mirando esa misma fotografía, ampliada durante una exposición de Anna, esposa de Larry. Carátula del DVD en español de *Closer* (Mike Nichols, 2004)



La fotografía se inicia con un comprensible afán de fotografiar todo lo posiblemente fotografiable: retratos, paisajes, edificaciones, animales, personas, etc., y al coleccionarlos poder tener la sensación de que se posee el mundo.



► Animé japonés sobre el invento de una cámara digital para entrar al cerebro y grabar los sueños. Paprika es el nombre secreto de la doctora que en un momento dice: “¡Qué los sueños estén en video no los hace realidad.” Afiche de *Paprika* (Satoshi Kon, 2006)

*del cristal* (2008-2009)<sup>4</sup> del artista colombiano Óscar Muñoz, en el que, a través de la grabación de unas fotografías familiares con marcos de vidrio, los videos muestran, en el reflejo de esos vidrios, la vida cotidiana de familias cuyos miembros han tenido que migrar

del país por diferentes razones. Es de esta forma un proyecto paradójico de representación de la idea de unión-desunión del retrato familiar.

Sin embargo, la idea del álbum familiar como un objeto lleno de clichés y ritualidades de felicidad, y tranquilidad, se rompe en proyectos como *Fotografía para recordar* (1992)<sup>5</sup> un proyecto del mexicano Pedro Meyer presentado en formato de CD-ROM en el que, con un audio de su voz, música y un centenar de fotografías, narra la muerte de sus padres, ambos enfermos de cáncer, durante un período de tiempo muy corto. Por medio de imágenes de álbumes familiares, mezcladas con imágenes tomadas por él mismo, en las que plasma momentos de la relación de sus dos padres, con él desde pequeño y el lapso desde que se sabe de la enfermedad, hasta los últimos y difíciles momentos, con imágenes de ellos muertos y de las lápidas en el cementerio. Podemos ver en este proyecto cómo la relación de la fotografía con el tiempo, la memoria, la identidad y la muerte es más que evidente.

También hay un rompimiento de la idea de la memoria y de álbum familiar “feliz” en el divertido documental experimental de Alan Berliner *The family album* (1986) en el que, tomando una vasta colección de extrañas películas caseras de los años veinte a cincuentas, realizadas en 8 y 16 milímetros,

4 Video-instalación / Pantallas LCD con marcos de madera, metal y plástico / Sonido / Medidas variables.

5 Este trabajo puede ser visto en línea en el sitio oficial de Pedro Meyer: [www.zonezero.com](http://www.zonezero.com)

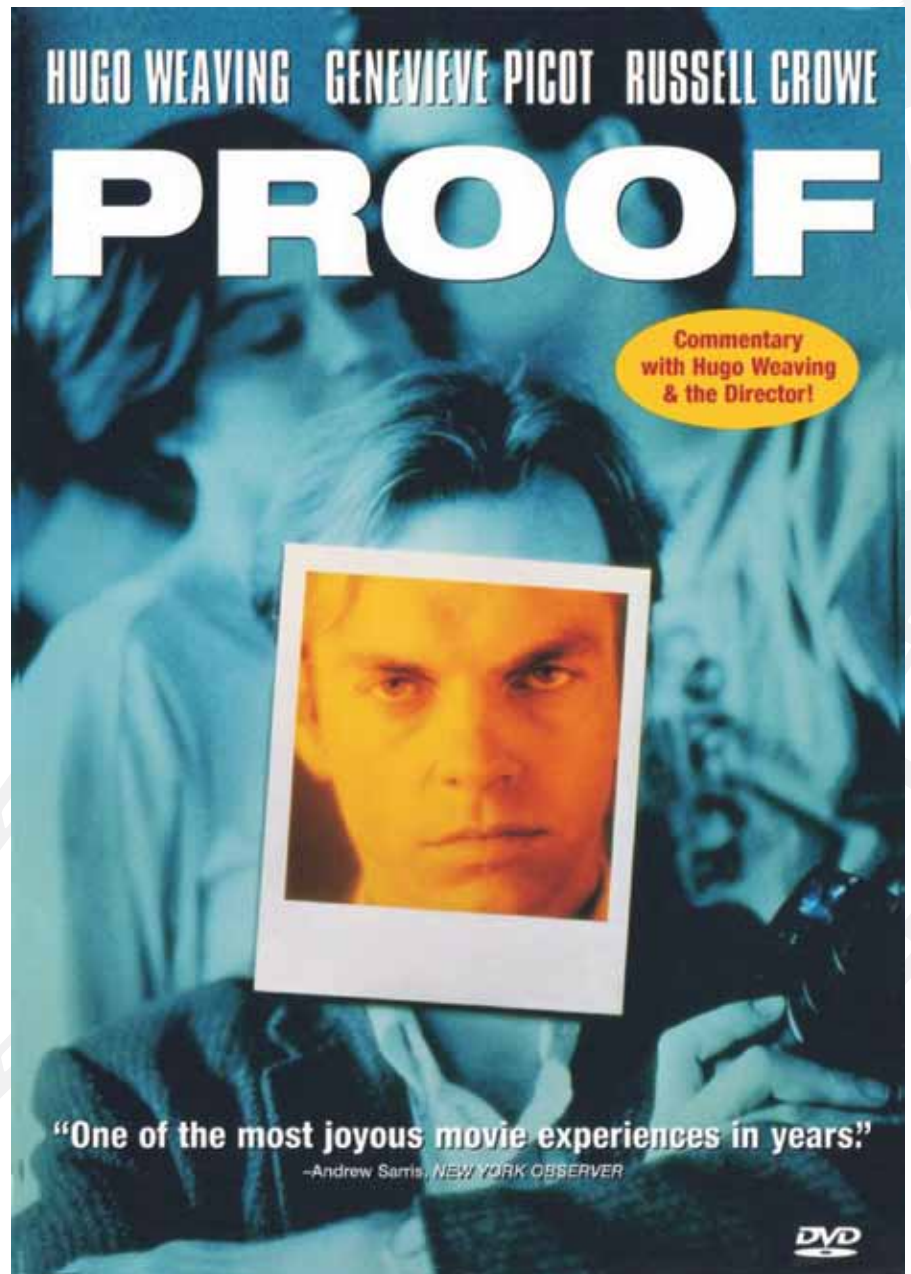


con una estética muy interesante a través del ojo amateur estadounidense, se hace un montaje desde el nacimiento hasta la muerte de un personaje abstracto y universal. Sin embargo, el audio no corresponde a esa idea de felicidad, ritos, fiestas y risas que se ve en las cintas, porque es tomado de otros archivos sonoros: entrevistas históricas y grabaciones familiares de funerales, canciones de cuna y peleas cotidianas, entre otros.<sup>6</sup>

Esta idea de grabar lo que pasa en la vida, en forma de diario de viaje pero desde la óptica de un gran fotógrafo como lo es Robert Frank, la podemos ver en su medimetro *Conversations in Vermont* (1969) en el que más allá de las imágenes captadas, es la visión de alguien que, acostumbrado a las imágenes fijas, percibe la imagen en movimiento donde “¡No hay un instante decisivo! Hay que crearlo. Lo hago aparecer en mi visor. Los filmes que he hecho son los mapas de mi viaje por esta... vida. Se comienza por un ‘block de bocetos’. No hay guión, tan sólo intuición. Es difícil reunir estos momentos de banalidad repetida: esta documentación angustiada, aquella por decir la verdad y, a pesar de esto, hacer perdurar esta angustiada verdad. Valdría ver reflejadas las sombras de la vida y la muerte en la pantalla [...]”<sup>7</sup>

6 [www.alanberliner.com](http://www.alanberliner.com)

7 Robert Frank. Tomado del folleto de la muestra de cine “Xcèntric: De la Fotografia” del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona CCCB. (Traducción del autor)



► El protagonista es un fotógrafo ciego. Hace que la gente le describe las fotografías que toma y compara los testimonios, que escribe en braille, como prueba de que el mundo es como se lo imagina. Carátula del DVD de *Proof* (Jocelyn Moorehouse, 1991)

En este orden de ideas, tal vez el trabajo que más cuestiona la idea del álbum familiar, como se ha planteado hasta aquí, es la obra de Nan Goldin quien, a través de toda una vida de trabajo fotográfico, registra no sólo sus momentos felices y los de sus amigos, sino también los que, como dice Sy en *One hour photo*, se quisieran olvidar, tales como los funerales, las golpizas, los abortos, los amigos ebrios masturbándose, copulando, drogándose y, en un trabajo similar al de Meyer, fotografiando a varios de ellos mientras mueren en camillas de hospital víctimas del SIDA.



THE WORLD'S GREATEST PHOTOGRAPHERS  
SHOOT "the Misfits"!

Nine photographers from the international picture agency Magnum Photos, were assigned to cover the making of this important motion picture. Here each has chosen a photograph which captures the special excitement or mood of The Misfits and its stars.

Henri Cartier-Bresson  
Ernest Haas  
Bruce Davidson  
Cornell Capa  
Erich Hartman  
Elliott Erwitt  
Dennis Stock  
Eve Arnold  
Inge Morath

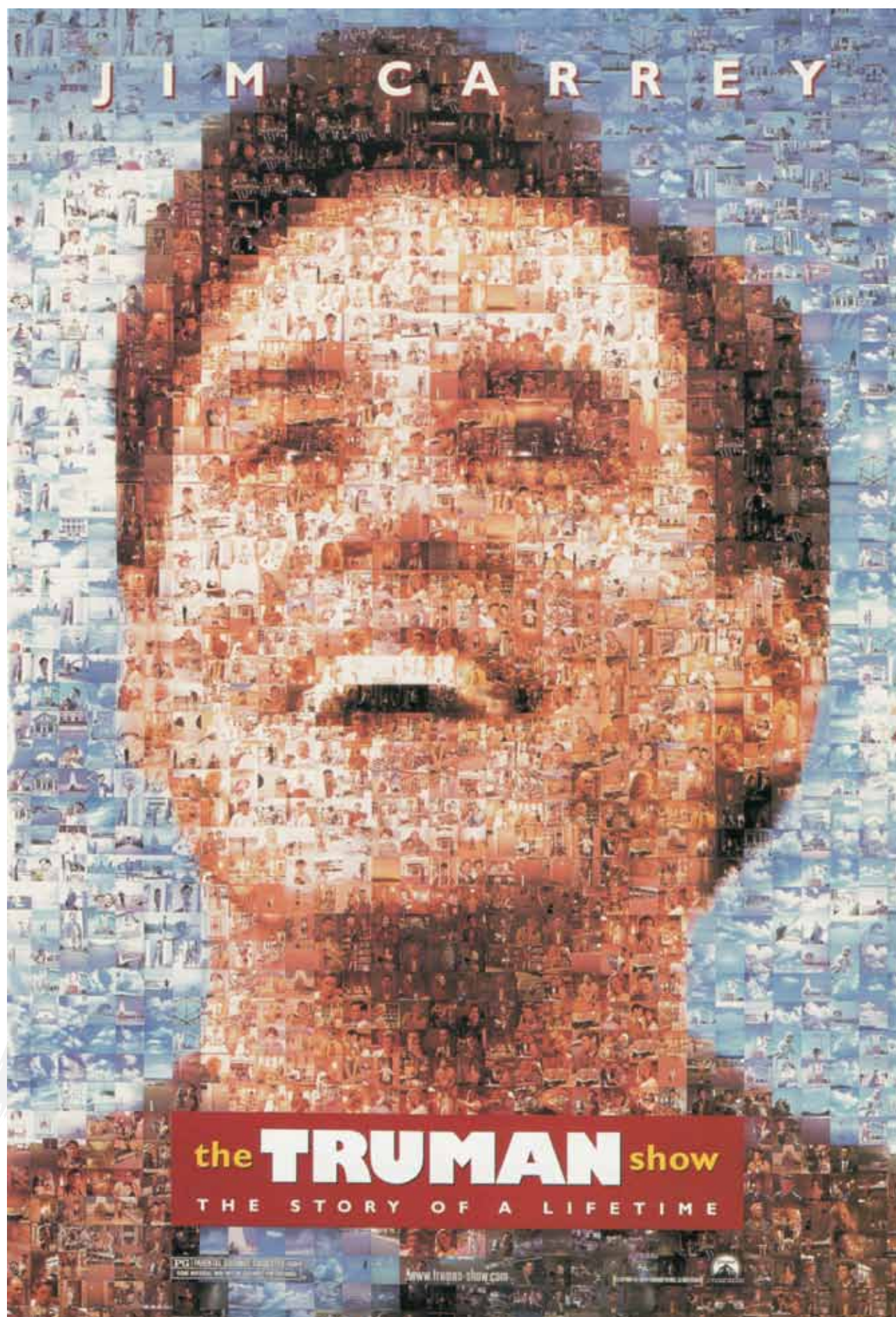
CLARK GABLE MARILYN MONROE  
**Gable Monroe Clift** in The John Huston Production **the Misfits**  
Thelma Ritter Eli Wallach  
Produced by Arthur Miller Frank E. Taylor John Huston  
Directed by John Huston  
Music by Alex North  
Edited by Walter Krivoy  
A Republic Production

► Para hacer este afiche, nueve fotógrafos profesionales de la agencia internacional Magnum Photos, fueron encargados de cubrir el rodaje de *Los desadaptados* (*The Misfits*) (John Huston, 1961). Cada uno escogió la fotografía que capturara el ambiente emocional de la película y sus estrellas.



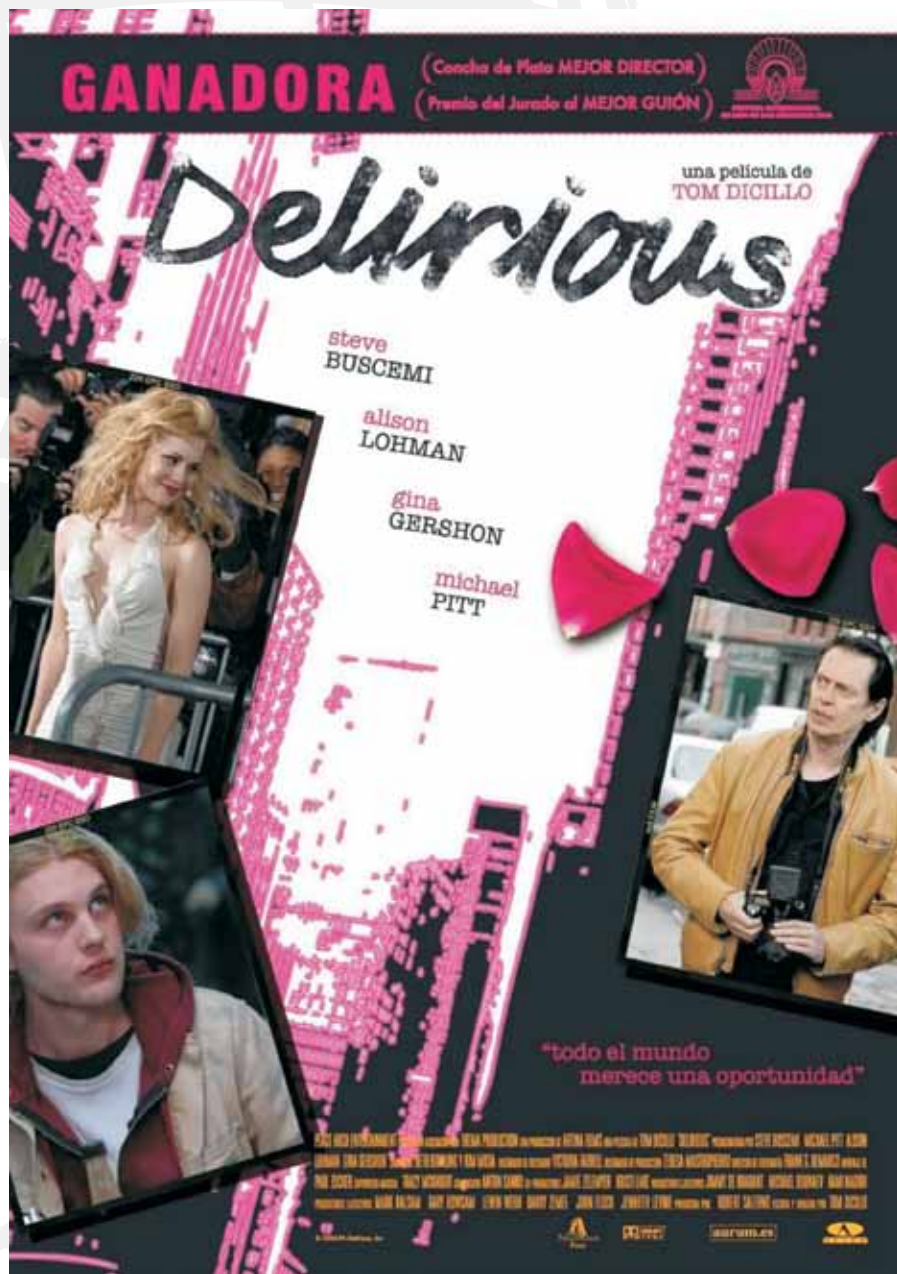


► La invasión de la privacidad llevada al extremo y posibilitada por el uso del video. La vida de Truman es filmada desde que nace y transmitida a nivel mundial, sin su conocimiento. Las cámaras lo siguen, escondidas, en sitios como el espejo del baño, a lo largo de las calles que transita, en la playa y en el cielo. Afiche de *The Truman show* (Peter Weir, 1998) fotografía de David La Chapelle y Melinda Sue Gordon, diseño de Rob Silvers.





La fotografía toma como objeto aquello que no es posible “ver” con el ojo desnudo, como pueden ser las imágenes telescópicas o microscópicas, por ejemplo. Sin embargo, es más impactante la idea de fotografiar lo hipotético [...]



► La fotografía te puede llevar a la fama y la fortuna. Un paparazzi conoce a un amigo, que conoce a un actor, que conoce a una estrella pop a la que se muere por dispararle con el obturador. Se revelan los vacíos morales de esta práctica. Afiche de *Delirious* (Tom DeCillo, 2006)

### Memoria del tiempo contenido

Retomando la idea del inicio de este texto acerca de la fotografía como un medio de capturar el tiempo podemos ver el trabajo de toda una vida de Auggie Wren, interpretado por Harvey Keitel en el film *Smoke* (Wayne Wang y Paul Auster, 1995) quien toma la misma fotografía todas las tardes, en la esquina junto a su tienda, durante más de once años, con lo cual tiene más de 4000 fotografías en varios álbumes “familiares”. Al mostrárselos a su amigo Paul Benjamin, éste le dice que

todas las fotos son iguales. Sin embargo Auggie le hace ver que todas son diferentes, que nunca un mismo instante se repite, que aunque tengamos tiempo y espacio contenidos en una imagen fija —tomada todos los días en el mismo lugar, a la misma hora y con el mismo encuadre— a veces es soleada, a veces nublada, en otras hay gente en camiseta, otras en abrigo o gabardina; y, entre una infinita cantidad de detalles diferentes, a veces aparece la misma gente que, igual y como todo, también va cambiando. Es así como esta colección de instantes contenidos en fotografías, a lo largo de una secuencia temporal representada en una gran cantidad de álbumes, hace que este trabajo sea autorreferencial dentro de la idea de tiempo y espacio irrepitibles.

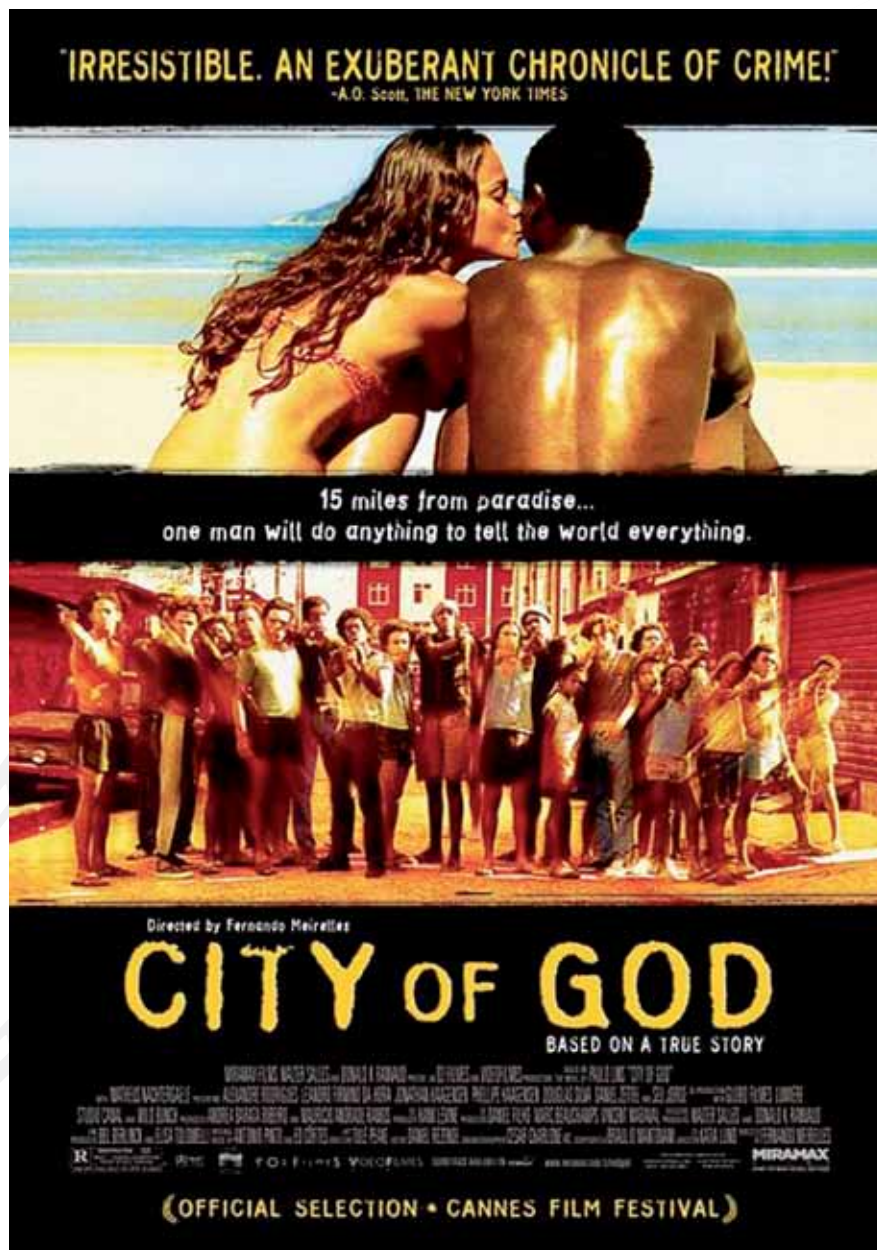
Un trabajo similar pero llevado al extremo de la concepción espacio-temporal de la fotografía lo vemos en *Seascapes (Paisajes de mar)* (1988-2002) del artista y fotógrafo japonés Hiroshi Sugimoto quien, al igual que Auggie, ha tomado más de

5000 fotografías de mares alrededor del mundo, viajando para encontrar paisajes donde sólo se ve aire y agua, siempre con la línea de horizonte en el mismo lugar; una imagen tan universal que bien pudo ser vista por los humanos hace miles de siglos. Al igual que en las fotografías de Auggie, hay días soleados, otros lluviosos, otros con neblina, otros más claros, otros más oscuros, incluso en algunos no se alcanza a ver la línea de horizonte y cada imagen es diferente porque ni siquiera el mar es el mismo nunca, como tampoco vemos el mismo pedazo de cielo dos veces.



Realizado de manera más “cinematográfica” por este mismo artista y con una relación espacio-temporal similar a la anterior es el trabajo de *Theaters* (1975-2001) en el que utiliza su cámara de placas en una proyección de cine. Cuando el film inicia abre el obturador, dejándolo abierto a lo largo de toda la película hasta los créditos finales. El resultado es la foto de una pantalla completamente blanca que “contiene” la sucesión de todos los fotogramas cinematográficos vistos y que ilumina con su brillo todo el interior del teatro haciendo que, por el tiempo de exposición tan prolongado y por el movimiento de las personas, quede plasmado un ambiente completamente fantasma; mezcla de temporalidad y eternidad al igual que sus paisajes de mar.

Igualmente el trabajo de Oscar Muñoz *Línea del destino* (2006)<sup>8</sup>, mezcla de fotografía y movimiento, muestra una imagen de video casi “fija” de su mano “conteniendo” un poco de agua, en la que se refleja su propio rostro. Acto seguido, se ve cómo el agua se va filtrando por las ranuras de sus dedos haciendo que su nivel baje y, por lo tanto, poco a poco su rostro desaparezca. La idea de la línea del destino de la mano que, junto con la temporalidad de la vida, desaparece paulatinamente en una imagen casi fotográfica, hace de este trabajo un ejemplo de que el tiempo “contenido” es susceptible, también, de ir cambiando.



► Dos hermanos, uno de ellos fotógrafo, el otro traficante. De alguna manera, con arriesgado voyeurismo, las fotos del primero dramatizan, para los lectores del periódico donde trabaja, la violencia que los rodea. Afiche de *Ciudad de Dios* (Fernando Meirelles, 2002)

### Voracidad

“Coleccionar fotografías es coleccionar el mundo” dice Susan Sontag en su libro *Sobre la fotografía* (2005: 15). La fotografía se inicia con un comprensible afán por fotografiar todo lo posiblemente fotografiable: retratos, paisajes, edificaciones, animales, personas, etc. y al coleccionarlos poder tener la sensación de que se posee el mundo. Sontag refiere este ejemplo a través del film *Les carabiniers* (1963) de Jean-Luc Godard acerca de unos campesinos que se alistan en



el ejército real con la promesa de que “podrán saquear, violar, matar o hacer lo que les antoje con el enemigo, y enriquecerse. Pero la maleta del botín que Michel-Ange y Ulysse llevan triunfalmente a sus mujeres, años después, resulta que sólo contiene postales, cientos de postales, de Monumentos, Tiendas, Mamíferos, Maravillas de la Naturaleza, Medios de Transporte, Obras de Arte y otros clasificados tesoros del mundo entero.”

Con el desarrollo de la tecnología incluso la fotografía toma como objeto aquello que no es posible “ver” con el ojo desnudo, como pueden ser las imágenes telescópicas o microscópicas, por ejemplo. Sin embargo, es más impactante la idea de fotografiar lo hipotético, lo que no se puede ver ni siquiera con el aparato más potente a través de procesos computarizados: “El procedimiento consiste en emplear algunos instrumentos científicos apropiados para recoger medidas y luego construir vistas en perspectiva que muestran cómo sería en el caso de que hubiese sido posible observarlas realmente desde unos determinados puntos de vista.” (Mitchell citado por Lister, 1997: 57)

Aquí podemos ver esa idea de voracidad al fotografiar y registrar todo lo que sea posible a todo nivel, no sólo con ánimo personal, sino científico, académico, arquitectónico, artístico, etc. que ha ido aumentando con el desarrollo de la tecnología: actualmente con la aparición y desarrollo de las cámaras digitales el acto de fotografiar se ha convertido en algo tan banal y cotidiano como comer. También hay cámaras de video en todas partes vigilándolo todo, registrándonos en todo momento, “nada escapa a la voracidad e indiscreción



► La vendedora de una librería, ayuda a un fotógrafo profesional a recoger el desorden que deja después de una sesión fotográfica. Sólo hasta que éste revela las fotografías se da cuenta que ella sale inadvertidamente en una toma. Ahí empieza el romance. Afiche de *Funny Face* (Stanley Donen, 1957)



de esa mirada vigilante que iguala al ojo omnividente de Dios. En 1932 el escritor Màrius Gifreda vaticinaba en la revista *Mirador* que los objetivos Zeiss (la firma óptica de referencia en ese entonces) llegarían a superar al ojo de Zeus, el padre de los dioses.” (Fontcuberta, 2010: 28)

Por último, dentro de esta idea de voracidad visual no puedo dejar de mencionar el video *Voracidad* (Juan Alonso y Nelly Barreto, 2004) en el que un personaje (yo) tiene en sus manos la imagen que contiene el mismo encuadre con el mismo personaje en la misma posición, teniendo en sus manos la misma imagen que contiene el mismo encuadre y así sucesivamente... en forma de fractal. El concepto del video es el personaje comiéndose incesante la imagen que contiene el mundo en el que habita.<sup>9</sup>

### **JUAN ALONSO**

Graduado en Artes Plásticas con opción en Literatura, Universidad de Los Andes; en Fotografía, Escola Superior de Fotografia GrisArt, Barcelona; y postgrado en Estudios sobre la Cultura Visual, Universitat de Barcelona. Docente del Politécnico Grancolombiano, de la Universidad Javeriana y de la Universidad Jorge Tadeo Lozano.

### **Bibliografía**

- BARTHES, Roland. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Editorial Paidós. (1989)
- BENJAMIN, Walter. *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus. (1982)
- DUBOIS, Philippe. *El Acto fotográfico*. Barcelona: Editorial Paidós. (1994)
- FONTCUBERTA, Joan. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili. (1997)
- \_\_\_\_\_, Joan. *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili. (2010)
- GUBERN, Roman. *La mirada opulenta*. Barcelona: Gustavo Gili. (1982)
- LISTER, Martin. *La imagen fotográfica en la cultura digital*. Buenos Aires: Editorial Paidós. (1997)
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Madrid: Editorial Alfaguara. (2005)

9 El video puede verse en la URL: [www.fotojuanalonso.com/espanol/voracidad/v01.html](http://www.fotojuanalonso.com/espanol/voracidad/v01.html)