

Fotografía contemporánea. Entre el cine, el video y los nuevos medios

Antonio Fatorelli

Arkadin (N.º 5), pp. 94-100, agosto 2016

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata

# FOTOGRAFÍA CONTEMPORÁNEA<sup>1</sup>

**Entre el cine, el video y los nuevos medios**

**ANTONIO FATORELLI**

afatorelli@gmail.com

Universidade Federal do Rio de Janeiro. Brasil

Recibido: 29/01/2016 Aceptado: 27/04/2016

## **RESUMEN**

Mediante una presentación a cargo de su propio autor, se proponen las principales líneas de lectura del volumen dedicado al estudio de la fotografía en el actual estado de expansión dentro de la escena contemporánea. Articulada con los territorios propios del cine, la imagen electrónica y los *new media*, la fotografía se enfrenta a una crucial serie de reformulaciones. Luego de exponer los principales lineamientos conceptuales del libro, el autor recorre un conjunto de artistas y trabajos clave dentro de un panorama del arte fotográfico signado por el presente proceso de transformación.

## **PALABRAS CLAVE**

Fotografía; estética; cine; video; medios

---

<sup>1</sup> Título original del libro: *Fotografia Contemporânea. Entre o cinema, o vídeo e as novas mídias* (2013).

Las nociones abordadas en el libro delinean un recorrido de reflexión sobre la condición de las imágenes tecnológicas en la actualidad, en este momento de expansión de las fronteras de la fotografía y del cine [Figura 1]. Especialmente, a partir de los años noventa, la fotografía conquistó un lugar institucional en galerías, en museos y en espacios culturales jamás antes ocupado. Se destacan, en el curso de estas conquistas, las expectativas desencadenadas por la imagen fotográfica en sus diferentes formatos, principalmente, en sus configuraciones híbridas asociadas al cine, a las artes plásticas y a las artes performáticas. Una consecuencia inmediata de estas superposiciones y atravesamientos entre las formas de expresión es, en el caso de la fotografía, que ellas desempeñaron un papel productivo, al disolver antiguos prejuicios y al introducirlas, de modo estratégico, en el universo de la producción imagética contemporánea.



La diseminación de nuevos formatos de imágenes y las superposiciones entre las formas visuales serán consideradas desde la perspectiva de las hibridaciones entre las imágenes fijas y las imágenes en movimiento, en especial, las nuevas modalidades de temporalización de imágenes surgidas a partir del video y de las tecnologías digitales. Por un lado, las fotografías se expanden, se animan y comportan configuraciones imprevistas, en manifiesta indiferencia a las convenciones tradicionalmente asociadas al medio. Por otro lado, el cine gana versiones para galerías y para museos, donde son frecuentes las proyecciones en múltiples pantallas y la creación de relaciones temporales paradójales, de interrupciones y de retardos en el avance de las imágenes, de modo igualmente original. En ese territorio de negociaciones recíprocas entre las imágenes estáticas y las imágenes en movimiento, emergen modalidades singulares de inscripción temporal referidas a las experiencias de duración, de simultaneidad y de ubicuidad, irreductibles a las definiciones convencionales de la fotografía instantánea y del cine narrativo clásico.

Fotógrafos y cineastas no pararon de producir, desde el nacimiento de la fotografía y del cine, esas situaciones liminares y paradójales, por lo menos, desde el enfoque de la definición convencional. A lo largo de toda la historia de la fotografía y del cine, obras relevantes fueron producidas bajo el signo de las influencias recíprocas entre las imágenes fijas y las imágenes en movimiento. Fotógrafos –como Paul Strand, Man Ray, William Klein, Robert Frank, entre otros– y cineastas, desde los Lumière hasta Eisenstein, Dziga Vértov, Abel Gance, Walter Ruttmann, René Clair y Jean Epstein, entre otros– produjeron fotografías y películas en las que son evidentes las influencias recíprocas entre los medios, promoviendo entre ellos una dinámica de asimilaciones y de contagios entre los dispositivos imagéticos, que posteriormente fue ampliada por el videoarte y por los formatos emergentes de las imágenes digitales.

Esas influencias recíprocas entre las artes mecánicas resultaron, en las últimas dos décadas, en un cuerpo significativo de trabajos situados en la intersección entre las imágenes fijas y las imágenes en movimiento videográficas y cinematográficas. Varios artistas, entre ellos, Alain Fleischer, Rosângela Rennó y David Claerbout, crearon trabajos con fotografías proyectadas y movilizaron los más diferentes dispositivos con el intuito de conferir fluidez a las imágenes fijas, mientras innumerables realizadores, como Bill Viola, Douglas Gordon y Thierry Kuntzel, promovieron la aceleración, el retardo o el congelamiento de la imagen móvil y problematizaron la concepción convencional del dispositivo cinematográfico y del fotograma.

En el contexto del análisis aquí desarrollado, abordaremos esas temáticas desde la perspectiva de la experiencia del arte, apostando a que las obras discutidas expresan las singularidades de la experiencia contemporánea. En el ámbito de la producción artística, privilegiaremos el análisis de obras que se sitúan entre la fotografía, habitualmente asociada a la representación estática, y las imágenes en movimiento, históricamente relacionadas a la forma cine. El foco en los atravesamientos entre las imágenes fijas y las imágenes en movimiento tiene la intención precípua de situar la reflexión en el contexto de la producción visual contemporánea, en especial de las recientes configuraciones de la fotografía y del cine.

## LA FORMA FOTOGRAFÍA

Al situar el objeto de investigación en la intersección entre la fotografía, el cine, el video y la imagen digital priorizamos los atravesamientos entre los diferentes formatos de imagen y traspasamos las proposiciones, restrictivas y dogmáticas, que promueven los aspectos técnicos y estéticos específicamente referidos a cada medio. El abordaje proporcionado por los procesos de hibridación entre los medios permite contornear algunos de los *impasses* legados por la tradición crítica moderna, como el abandono de los discursos y de las prácticas instituidas sobre las antinomias entre lo puro y lo impuro, el tiempo vectorial y el tiempo intensivo, lo instantáneo y la duración, el espacio geográfico y el espacio efectivo de la experiencia, entre innumerables proposiciones dualistas que desempeñaron históricamente el papel de segregar, de forma definitiva y no problemática, la imagen fija y la imagen en movimiento.

La renuncia de la posición esencialista, que por largo tiempo subordinó las imágenes a un sistema cerrado de clasificaciones, impone el enfrentamiento de situaciones inestables y la acogida de obras difíciles de rotular de acuerdo con un criterio universal de identificación. Una condición que agrega un desafío mayor al trabajo de la crítica: el de enfrentarse con la imagen en sus innumerables variaciones después de deshecha la ilusión de conformidad entre los sistemas generales de clasificación de las formas visuales. Esto implica no solo concebir como fotográfico o cinematográfico a un conjunto de obras anteriormente consideradas fuera del campo, sino, también, intuir un devenir fotográfico y un devenir cinematográfico en proceso, abiertos a la emergencia de formatos y de configuraciones imprevistas entre las imágenes estáticas y las imágenes en movimiento.

En ese contexto, el pensamiento y las proposiciones teóricas deberán referirse a las ocurrencias singulares y a las variaciones provisorias de las imágenes, tratando de aprehender la dinámica de sus tránsitos y sus papeles en el interior de cada dispositivo. Una orientación crítica que trata de aprehender, por ejemplo, el modo por el cual la fotografía se presenta, al mismo tiempo, como instalación panorámica y como imagen en movimiento interactiva, en la instalación *Place – a user's manual* (1995), de Jeffrey Shaw, o como la película *Psicosis* (1960), de Alfred Hitchcock, que se espacializa en una sucesión interminable de fotogramas, en la instalación *24h hours Psycho* (1993), de Douglas Gordon.

Actualmente, las fotografías se presentan, muchas veces, de forma procesal, en el curso de una duración, frecuentemente proyectadas en video, como en la instalación *Postcards* (2000), de Lucas Bambozzi, otras veces superponiendo varios estratos temporales, como en la serie *Theaters*, de Hiroshi Sugimoto, y en las sorprendentes fotografías de larga duración de Michael Wesely. El cine también experimenta cambios sustanciales, estableciendo nuevas relaciones con el arte, al migrar de las salas tradicionales de exhibición a instituciones tradicionales de arte. Transición que resulta, en general, en la proyección de la película en múltiples pantallas y en la asimilación de las retóricas del video y de la imagen digital.

André Parente empleó la expresión *forma cinema* para identificar el modelo hegemónico del cine narrativo y para linear y llamar la atención, «a una serie de experimentaciones con el dispositivo cinematográfico que fueron completamente reprimidas por la historia del cine» (Parente, 2012: 37), como el *cine de atracciones*, el *cine expandido* y el *cine de museo*. De forma semejante, la historia de la fotografía se encuentra marcada por un modelo hegemónico, caracterizado por el estatuto de la imagen directa e instantánea, que podemos llamar

*forma fotografía*, acompañado de innumerables movimientos no siempre legitimados, como la fotografía pictorialista, la producción fotográfica de las vanguardias históricas y las recientes configuraciones híbridas y temporalmente complejas de la fotografía.

Estaremos especialmente atentos a las obras producidas bajo el signo de la experimentación: ellas expandieron las nociones históricamente establecidas acerca de lo que son, o de lo que deberían ser, las imágenes fijas y las imágenes móviles, en el ámbito técnico, estético y conceptual. Porque atraviesan los campos tradicionalmente asociados a un medio específico, las obras aquí discutidas se encuentran, frecuentemente, en esos territorios descuidados por la *forma fotografía* y por la *forma cine*. Después de abordados de modo relacional, queda en evidencia una trayectoria de contaminaciones mutuas entre fotógrafos y cineastas, de fotógrafos que trabajaron en la frontera de la imagen-movimiento y de directores motivados por la lógica de las imágenes fijas, en una trayectoria de continua reinención de los dispositivos fotocinématicos.

Los diferentes modos de inscripción del tiempo se destacan como el denominador común de esas obras y, desde el punto de vista teórico, encierran la problemática central del libro. Varias imágenes del tiempo –tiempo intensivo, tiempo bifurcado, tiempo paradójico, tiempo complejo, tiempos simultáneos– fueron empleadas con el intuito de describir los efectos, muchas veces desestabilizadores, proporcionados por las narrativas no lineales y por la inscripción procesal de la imagen fija. Por un lado, esas figuras del tiempo –en confrontación con la concepción cronológica, lineal y divisible–, comportan superposiciones y atravesamientos entre diferentes estratos temporales y se demuestran apropiadas para la apreciación de las configuraciones híbridas entre el cine y la fotografía. Y, de modo aún más incisivo, en este momento transicional marcado por la convergencia tecnológica, esas concepciones temporales parecen encerrar la propia lógica constitutiva de los híbridos foto-cine-video-digitales. Por otro lado, en el ámbito conceptual, esas concepciones temporales encuentran correspondencia en las formulaciones de Gilles Deleuze (1990) sobre el cine moderno, caracterizado por la imagen cristal, una imagen directa del tiempo, que deja ver el tiempo puro, en su perfecta bifurcación entre un presente que pasa y un pasado que se conserva.

Prevalece la proposición de que ciertos dispositivos híbridos del arte se estructuran según una lógica disyuntiva, en estrecha relación de correspondencia con ciertas imágenes del tiempo, después de considerado de modo independiente a las variables espaciales. Los trabajos discutidos en las siguientes páginas presentan diferentes matices de las temporalidades engendradas por los dispositivos imagéticos, mostrando diferentes configuraciones disimétricas del tiempo. El híbrido cinematográfico comporta relaciones disyuntivas entre las imágenes y en las imágenes, más allá del desfase entre lo visual y lo sonoro y, en relación con esas discontinuidades, será aquí retomado el análisis de Deleuze sobre la imagen-tiempo.

La aplicación y la amplificación de esos conceptos a los nuevos híbridos contemporáneos implican dos consideraciones. En la conclusión del libro *La imagen-tiempo* (1990) y en artículos posteriores, Deleuze preannunció los desafíos introducidos por las nuevas configuraciones audiovisuales, teniendo en cuenta los poderes de la televisión y, también, de los nuevos encadenamientos proporcionados por el video y por las tecnologías digitales. Con relación a esto, considera lo siguiente:

[...] una voluntad de arte original, ya fue definida en el cambio que afecta la materia inteligible del propio cine: la sustitución de la imagen-movimiento por la imagen-tiempo. De tal forma que las imágenes electrónicas deberán fundarse en otra voluntad de arte, o en aspectos aún no conocidos de la imagen-tiempo (Deleuze, 1990: 316).

De modo complementario cabe indagar, desde la perspectiva de las recientes transformaciones tecnológicas, si las formulaciones deleuzianas inspiradas en la imagen cinematográfica continúan siendo adecuadas para la percepción de las variables temporales, entre otras, introducidas por las tecnologías electrónicas y digitales.

Esos cuestionamientos encierran la problemática central de la tercera parte del libro, pero se encuentran presentes, de manera no siempre manifiesta, en el curso de todo el libro. Un enfoque centrado en los estados temporales oriundos de las relaciones variables mantenidas entre las imágenes fijas y las imágenes móviles, concebidas de modo cruzado, en ese territorio constantemente negociado, de innumerables atravesamientos, llamado por Raymond Bellour *de entre-imágenes* y al cual Philippe Dubois se refiere como *movimientos improbables*.

Ante los nuevos estados de la imagen proporcionados por las tecnologías electrónicas y digitales, priorizaremos el establecimiento de los nexos con los movimientos históricamente relevantes de la fotografía y del cine y destacaremos las líneas de continuidad, más que las supuestas relaciones de ruptura, con las formas analógicas precedentes. También, con relación a las modalidades singulares de experiencia sancionadas por las características modular y fractal del código digital, buscaremos destacar la actual condición del espectador, más participativo y físicamente involucrado sin atribuir a esas inflexiones el papel de ruptura con los modelos históricos de observación.

## ANALIZAR LAS IMÁGENES

Las obras presentadas exhiben, en sus variaciones, relaciones temporales liminares entre lo estático y lo móvil, configurando, en su conjunto, puntas de este vasto repertorio de influencias recíprocas entre la fotografía y el cine. Se priorizó un análisis detallado de las configuraciones temporales complejas expresas en cada obra, en un abordaje vertical con el propósito de distinguir diferentes aspectos de las imágenes cristal después de colocadas en perspectiva y vistas en red. Entretanto, el análisis de los trabajos no se orientó hacia la construcción de una genealogía o de una cronología de esas relaciones. También, en la presentación de cada obra, no se buscó establecer una historiografía o una línea de aproximación con otros trabajos realizados por el mismo artista.

En este libro le conferimos a las imágenes la misma importancia atribuida al análisis textual, un propósito que se manifiesta al tratar de hacer que la escritura derive de las especificidades y de las ambigüedades presentadas por los trabajos. Esa orientación se presenta, también, con la intención de colocar a disposición, siempre que sea posible, más allá de las reproducciones fotográficas que acompañan las obras, sus referencias en la *web*. Deseamos, por medio de este recurso, ofrecer al lector la oportunidad de visualizar los videos y los registros de las instalaciones en sus formatos originales, incompatibles con la configuración

impresa de nuestro volumen. Esas direcciones electrónicas se encuentran relacionadas en la sección Referencias en la *web* del libro.

### **REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

FATORELLI, Antonio (2013). *Fotografia Contemporânea. Entre o cinema, o vídeo e as novas mídias*. Río de Janeiro: Senac.

PARENTE, Andre (2012). *Cinema em trânsito: cinema, arte contemporânea e novas mídias*. Río de Janeiro: Azougue.

DELEUZE, Gilles (1990). *Cinema 2: A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense.