

Campany David (editor), *The Cinematic*, Documents on Contemporary Art, Whitechapel, London, The MIT Press, Cambridge Massachusetts.

David Company

Introducción

Cuándo ser rápido? Cuándo ser lento?

El encuentro entre dos disciplinas no sucede cuando una comienza a reflejar a la otra, sino cuando una disciplina se da cuenta que debe resolver por sí misma, y por sus propios medios, un problema similar al estar confrontada por la otra.

Gilles Deleuze

Cine y fotografía han tenido tal vez la más rica y rara de las relaciones en el arte. Sus conexiones corren tan profundamente en ciertos momentos, que a veces apenas podemos distinguir una de la otra. Sin embargo, también parece haber muchas diferencias sorprendentemente obvias. Lo que hace esta materia aún más compleja, es que a lo largo del siglo XX, cine y fotografía han permanecido significantes (o importantes) la una para la otra, no sólo en términos técnicos, sino que también estéticamente y artísticamente. Cada una ha tomado prestado y prestado a la otra. Cada una ha envidiado las cualidades de la otra. Y en momentos claves, cada una se ha apoyado en la otra para autodefinirse.

La fotografía avanzada y el cine de la primera mitad del siglo XX, fue moldeada profundamente por la idea moderna de la velocidad. Ser contemporáneo y progresista, significaba hacer uso de los últimos medios y ser reactivo, instantáneo, rápido. Ese impulso motivó los filmes de ciudades caleidoscópicas de Dziga Vertov (*Man with the Movie Camera*, 1929) y Walter Ruttmann (*Berlin: Symphony of Great City*, 1927), el corte dinámico entre tomas en el cine avant-garde (ver el ensayo por Sergei Eisenstein) y la búsqueda de la fotografía del disparo rápido. Si la velocidad de la modernidad era experimentada como una serie de interruptores en compás (tempo) y golpes a los hábitos perceptuales, entonces el arte progresista estaba obligado a hacer coincidir con interruptores y golpes propios. En 1920, el photo-eye y el kino-eye, eran las metáforas que llevaban a una nueva intimidad entre 'hombre' y máquina óptica. La vieja cultura, el viejo medio, la vieja manera de mirar y el viejo tiempo estaban para ser barridos hacia una mezcla comunmente contradictoria de idealismo tecnológico, social y artístico.

Luego de la segunda guerra mundial, las culturas europeas y norteamericanas, comenzaron a ser dominadas por las ideologías del cine mainstream, televisión, cultura, publicidad, y distracciones masivas. En esta nueva situación, la velocidad perdió mucho de su borde crítico y muchas de sus credenciales artísticas. Ser radical

en esta nueva situación, era ser lento. Una resistencia testaruda al paso del espectáculo y la modernización manejada por el dinero, parecía ser la única opción creativa y vino a caracterizar los hitos del arte y cine en las décadas venideras del último siglo (s. 19). La lentitud ha estructurado el cine de Vittorio de Sica, Roberto Rosellini, Ingmar Bergman, Robert Bresson, Michelangelo Antonioni, Pier Paolo Pasolini, Chantal Akerman, Andrei Tarkowsky, Wim Wenders, Krzysztof Kieslowski, Aleksandr Sokhurov, Bela Tarr, y muchos otros. Una caída en el ritmo era una forma de aferrarse a las menguantes oportunidades para una reflexión artística seria. El potencial del cine para una toma de larga duración sin interrupciones era apreciada por su lentitud y honestidad. La apariencia ralentizada que ofrecía, también tenía un sentido meditativo en la tensa relación entre la apariencia del mundo y su significado. Como lo planteó alguna vez Wim Wenders: "Cuando la gente cree que ya han visto suficiente de algo, pero hay más, y no hay cambio de toma, entonces ellos reaccionan de una manera curiosamente lívida".

La resistencia a la velocidad también en el corazón de los filmes experimentales de Andy Warhol, Michael Snow, Stan Brackhage, Danièle Huillet and Jean-Marie Straub, Hollis Frampton y otros; todos ellos tomaron el cine en diálogo directo con la inmovilidad de la imagen fotográfica. Más recientemente, el video arte ha mostrado una compulsión de volver a los orígenes del cine (en lo que se ha llamado el 'Lumiere Drive'). La toma de larga duración se ha vuelto una característica de los trabajos de artistas como Bill Viola, Mark Lewis, David Claerhout, Fiona Tan, Gillian Wearing, Fischli and Weiss, Sam aylor Wood, Shirin Neshat, Victor Burgin, Steve McQueen, Stan Douglas, and others. Mucho de esto ha sido logrado a través de la calidad básica de la quietud fotográfica incrustada en la imagen en movimiento (mirar los ensayos de Michael Tarantino y Susanne Gaensheimer).

Con los filmes de los hermanos August and Louis Lumière, el cine comenzó como lo que podríamos llamar la *representación de los momentos en curso*. Sus vistas singulares y fijas contemplaban el mundo desplegado o pasando ante la cámara. Su primera película en ser presentada públicamente, *Workers leaving a Factory* (1895) fue, en efecto, una fotografía en movimiento de un edificio fijado desde donde fluían personas. Prontamente después, la edición, el montaje; tan vitales para el desarrollo de ambos, el cine y la fotografía, abrió nuevas posibilidades para la construcción de un espacio tiempo más sintético. Ya desde el inicio la 'fijeza' de la imagen fotográfica presentaba desafíos –técnicos y estéticos- para la representación del tiempo. Debe el medio evitar sujetos móviles? Debe el movimiento ser arrestado por un disparador rápido, como en el trabajo de los cronofotógrafos del siglo XIX tardío como Edweard Muybridge y Étienne Jules Marey, y Carlo Rim, Henri Cartier-Bresson and Tom Gunning.) Debe el movimiento fluir a través de la larga exposición y dejar sus huellas? (ver el texto de Giulio Bragaglia –escritos de fotodinamismo). Tiene la fotografía sólo una relación con el tiempo, o tiene muchas? (ver Thierry de Duve). En la introducción de su libro *The Decisive Moment* (1952), Cartier – Bresson escribió acerca del potencial de la instantánea hecha en el momento correcto para fundir una elegancia de geometría con una poética del tema.

Conjurando epifanías a partir de casi-la-nada del día a día, su fotografía corporizaba (materializaba) toda esa luz ágil, rápida, móvil y reactiva acerca de la fotografía. Hablaba abiertamente de su deuda con las películas. En efecto, el todo lo que se vuelve hacia la fotografía instantánea en los años 20 y 30, puede ser visto como una respuesta a la dominación del cine. Las imágenes en movimiento transformaron la naturaleza de la imagen fotográfica, volviendo su inmovilidad en arresto. En donde el cine explotaba el movimiento, la fotografía pudo explotar la inmovilidad. Por varias décadas el disparo rápido se volvió la base del amateurismo y el reportaje, definiendo para la audiencia masiva lo que era considerado como esencial en el medio. Delineo en mi mismo ensayo reimpresso acá, el cómo en tiempos más recientes esta idea ha sido de alguna manera eclipsada. Unos pocos fotógrafos de arte adhirieron a su credo, prefiriendo el gran formato, trípodes, pre-concepción y deliberación lenta. Mientras tanto, la fotografía de reportaje, ha cedido el rol de producir noticias para la televisión e Internet. Hizo de todo excepto dejar de lado lo instantáneo en el proceso. En vez de eso, asumió funciones importantes como una segunda ola de representación más lenta hecha luego de que sucedieran los eventos mundiales. Una vez del epítome de todo lo que fue moderno, la fotografía se encuentra ahora a sí misma un medio relativamente simple y primitivo. Sin duda toma su lugar como un componente en la corriente híbrida de la imagería contemporánea, pero donde se destaca -como lo hace más claramente en el arte contemporáneo- abarca no el momento, sino ritmos más lentos de observación y premeditación.

¿Cómo entiende el cine a la fotografía? Raymond Bellour ha hablado de la forma en que el espectador cinematográfico se pone pensativo por la aparición en la pantalla de la imagen fija. Ya sea que tome la forma de un fotograma congelado o una fotografía filmada, el silencio es una pausa en el flujo. En tal pausa, nuestra relación con la imagen y el tiempo cinematográfico se libera del impulso del movimiento pero se reestructura por otros medios. Tan frecuentes son las apariciones de imágenes fijas en el cine que plantea la pregunta de si la película podría estar fascinada o necesitar algo de la fotografía. Tal vez la película ve la fotografía como algo a lo que tuvo que renunciar para convertirse en lo que hizo. ¿Es la quietud de la fotografía lo que la película considera tan convincente? ¿Su claridad? ¿Su incertidumbre? ¿Su estado privilegiado como registro o memoria? ¿Su estoicismo? ¿Es inescrutable? Ciertamente, estas son las cualidades de la fotografía a la que los cineastas, tanto del mainstram como del avantgarde, han delineado con mayor frecuencia. También son las cualidades sobre las que se ha centrado la teoría del cine. En su ensayo, Constance Penley deja en claro la forma en que escritores influyentes, como Siegfried Kracauer y André Bazin, entendieron que el cine estaba irremediabilmente enraizado en la forma real del estatus indicial de la imagen fotográfica como un rastro de su referente en el mundo. Del mismo modo, Roland Barthes, que siempre prefirió la imagen fija al cine (al menos en sus escritos), hizo de esa conexión indicial la base de sus puntos de vista sobre la fotografía.

Cuando escribió sobre imagen en movimiento en el ensayo 'The third Meaning', publicado en Artforum en 1973, se consideró ese aspecto de la película que no se mueve: el marco de la película individual. El estudio de Barthes de imágenes fijas de películas de Sergei Eisenstein tiene mucho en común con Krackauer y Bazin, pero

propuso algo mucho más inquietante. Las fotografías, cuando se proyectan veinticuatro fotogramas por segundo, y estructuradas por las convenciones de la narrativa, los subtítulos y el sonido, se "comportan" correctamente. Privar un marco de su lugar en ese orden y cualquier cantidad de significado latente se pone de manifiesto. La fotografía extraída es anárquica, indómita con exceso de significados radicalmente abiertos. El cine, dice Barthes, domestica la locura esencial de la fotografía.

En su conjunto de tomas, el montaje cinemático enfatizó la naturaleza fragmentaria parcial de la imagen individual. Y aunque el la toma única (single shot) es la base de la fotografía, esa singularidad era también un problema que la fotografía buscaba superar si quería articular ideas más complejas. Lejos de las epifanías poéticas del momento decisivo, la fotografía de los años de entreguerras evolucionó como un arte de ensamblaje, generalmente en las páginas de revistas y libros. La mayoría de los logros artísticos significativos de la fotografía en el siglo XX no fueron imágenes individuales sino orquestaciones de números de imágenes. Eran en serie, secuenciales o al menos enraizadas en la edición y el ordenado de sus partes. Podemos pensar en proyectos emblemáticos como Lázló Moholy-Nagy's *Painting, Photography, Film* (1925), *Métal* de Germaine Krull (1928), *The Face of Our Time* (1929) de August Sander, *The World is Beautiful* (1928) de Albert Renger Patzsch, *The English at Home* (1936) de Bill Brandt, *American Photographs* (1938) de Walker Evans, *Ballet* de Alexey Brodovitch (1945), *Nueva York* de William Klein (1955), *Roy de Carava* y *The Sweet Flypaper Life* de Langston Hughe (1955), *Ed van Amor en la orilla izquierda de der Elskén* (1956), *Los estadounidenses* de Robert Frank (1958/1959), *Los motoristas* de Danny Lyon (1968), *Fotografía de Bye Bye* de Daido Moriyama (1972), publicaciones de secuencia de fotos de Duane Michals o *La balada de Nan Goldin de Sexual Dependency* (1986). La mayoría de estos fueron proyectos concebidos como libros o revistas, en lugar de exposiciones de galerías o museos. Sus diversas formas se organizaron en general como un 'para-cinema' de sus páginas. Muchos fotógrafos y editores de revistas se vieron influenciados directamente por el ensamblaje de imágenes del cine y su articulación de tiempo y espacio. Para Moholy-Nagy no había "aún más sorprendente, en su naturalidad y secuencia orgánica, forma más simple que la serie fotográfica". Fue para él "la culminación lógica de la fotografía: visión en movimiento". Sin embargo, como señala Blake Stimson, el verdadero potencial de la foto-secuencia reside tanto en su diferencia del cine narrativo. Los huecos intrínsecos y las rupturas entre elementos fijos permiten que la secuencia de fotos sea alusiva y tangencial. De hecho, contar una historia sencilla con una secuencia de imágenes fijas es notoriamente difícil, a pesar de la popularidad de los efectos secundarios cinematográficos, como la fotonovela.

Las fotografías estáticas muestran mucho más de lo que dicen, por lo que el ensayo fotográfico depende tanto de la elipsis y la asociación como argumentos o historias coherentes.

En las últimas décadas, en gran medida gracias a la influencia de artistas fotográficos como Cindy Sherman y Jeff Wall, photography ha desarrollado una nueva articulación del tiempo muy diferente de la instantánea decisiva y la foto-secuencia. Tomando el ejemplo de los fotogramas y las imágenes fijas del cine, La fotografía

escenificada narrativa surgió en el arte a fines de la década de 1970. Combinando performance, escultura, teatro y cine, el cuadro fotográfico narrativo se ha convertido en una de las formas más extendidas de la fotografía artística y una de sus características más logradas (ver los textos de Régis Durand, Catherine David y Jeff Wall). Las referencias de Sherman al cine fueron explícitas, particularmente con la presentación fotográfica para reformularse a sí misma en una gama de feminidades de valores familiares del cine. En cierto sentido, su medio era la fotografía, pero también era una película y su propio cuerpo. Las fotografías de Wall rara vez tienen el aspecto de cine o fotogramas, sin embargo, entendió desde el principio que todas las imágenes cinematográficas son básicamente fotográficas y que la construcción colaborativa y preparatoria de imágenes típica del cine narrativo podría ponerse al servicio de la fotografía.

En los años transcurridos desde que el arte obligó al tiempo fotográfico a replegarse sobre sí mismo. Esto es más evidente donde las imágenes funcionan alegóricamente. Cuando la alegoría regresó al arte fotográfico en los años setenta y ochenta, adoptó la forma de apropiación y cita abierta (piense en la re-fotografía subversiva de Richard Prince y Sherry Levine, o los foto-textos semicelímáticos de Victor Burgin). Todavía está presente, pero ahora es discernible en las diversas formas en que los creadores de imágenes están en diálogo con diferentes géneros pictóricos. Pocos géneros son exclusivos del medio (la fotografía callejera puede ser la única) por lo que trabajar de forma genérica inevitablemente significa conectarse con la pintura, el cine, el teatro y la literatura. Por ejemplo, en sus gestos y representaciones, las fotografías de Philip-Lorca di Corcia, Hannah Starkey y Gregory Crewdson forjan tableaux visuales híbridos de una variedad de fuentes. Sus referencias rara vez son explícitas, más bien las imágenes provienen de un almacén de imágenes populares pasadas y presentes. Hay un compromiso con la descripción social aquí, pero en la mezcla de artificio y realismo, el sentido del presente se revela como una acumulación de experiencias pasadas.

Las oposiciones binarias son más esclarecedoras cuando comienzan a descomponerse. Es entonces cuando nos revelan nuestras motivaciones para querer mantener las cosas separadas en primer lugar. Ciertamente, hay mucho que ganar si pensamos en términos de las diferencias entre el cine y la fotografía. Por ejemplo, el sugestivo ensayo de Christian Metz 'Photography and Fetish' muestra cuánto puede deducirse de un cuidadoso y perceptivo contraste de los dos.

Veinte años después de que se escribiera, la escritura de Metz todavía fascina, pero ahora nos señala por igual las superposiciones y las similitudes. ¿La película es realmente un medio del presente mientras que la fotografía siempre está orientada al pasado? ¿Es una película, ahora que puedes comprarla y hacer lo que desees con ella, menos objeto que una fotografía? ¿El movimiento fílmico es implícitamente narrativo? ¿Es la inmovilización de la fotografía fija implícitamente antinarrativa? ¿Es la mirada de la fotografía esencialmente fetichista mientras que la película es esencialmente voyeurista?

En su intercambio de entusiasmo y ansiedad, el cineasta Mike Figgis y el fotógrafo Jeff Wall discuten la cambiante relación entre el arte y el cine. Hay momentos en los que parece que los dos están en una especie de punto muerto, obligados a señalar sus diferencias incluso mientras se informan entre sí. En otros momentos, los límites parecen desaparecer en la fluidez del diálogo. Wall y otros construyen imágenes que pueden implicar meses o un año de trabajo y un gran gasto. Mientras tanto, Figgis es uno entre muchos directores que aprovecha el video digital liviano para recortar presupuestos, reducir el personal y cortar la reproducción en busca de formas más espontáneas e independientes de hacer películas. Una sesión de arte fotográfico puede parecerse a un set de película. Una sesión de película puede ser casi tan invisible como un fotógrafo callejero. Sin embargo, ambos campos mantienen sus opciones abiertas. Aunque no hay correspondencia entre el costo de producción y el mérito artístico, ciertas imágenes se pueden obtener de forma económica, mientras que otras requieren dinero.

El cortometraje de Chris Marker *La Jetée* (1962) se ha convertido en una piedra de toque para muchas reflexiones sobre cine y fotografía (ver los textos de Agnès Varda, Peter Wollen, Uriel Orlow y el propio Marker). Compuesto casi en su totalidad por imágenes fijas, este cortometraje subvierte todas las oposiciones recibidas entre los dos. Medio ciencia ficción, mitad historia de amor, se mueve entre el pasado, el presente y el futuro, entre la fantasía y la realidad, entre el tiempo vivido y el tiempo de la imaginación. Los marcadores obtienen un potencial casi ilimitado a partir de las restricciones aparentes de la secuencia fotográfica simple y la voz en off. Sin embargo, lo que ha hecho que *La Jetée* sea convincente para tantos creadores de imágenes y escritores tiene tanto que ver con sus temas como con su forma. Es una de las reflexiones más profundas del cine (y de la fotografía) sobre el trauma de la pérdida, el estado de la historia, el enigma del deseo y el lugar de las imágenes en la creación y el desmantelamiento de nuestro sentido del yo. A medida que las cuestiones de tiempo y memoria han llegado a dominar las discusiones sobre cultura visual, el cortometraje de Marker ocupa un lugar único.

Laura Mulvey discute las formas en que la historia del cine está siendo reconfigurada por una nueva visión. En muchos sentidos, todos los medios se historizan a través de nuevas tecnologías. La historia del arte moderno fue posible en primer lugar por el desplazamiento y el montaje implícitos en el museo, luego por la reproducción y publicación fotográfica. Del mismo modo, los estudios de cine comenzaron en la década de 1970 cuando los académicos accedieron a los televidentes de mesa Steenbeck. Ya no era necesario sentarse en la oscuridad y disfrutar de todo lo que veía. El campo floreció poco después en la era de la reproducción de videos de la sala de seminarios. Las películas pueden detenerse, iniciarse, reenviarse, revertirse y repetirse a voluntad. Durante un tiempo, los estudios cinematográficos preservaron la fantasía de la película integral (porque así era como el público en general todavía se encontraba con la película) incluso cuando los desarmó y los analizó poco a poco. Pero esa posición ahora es insostenible, tal es el grado en que los nuevos métodos de visualización están remodelando los objetos viejos. El cine ahora está atomizado no solo por especialistas, sino en su consumo general a través de videos domésticos y

DVD. Al mismo tiempo, el cine y la fotografía se están alineando como nunca antes, ya que comparten cada vez más la misma base tecnológica. La mayoría de las cámaras digitales nuevas toman fotos y películas que se hibridan en nuestra experiencia con la pantalla de la computadora e Internet.

Durante casi un siglo, la película se identificó con un modo particular de visualización: el cine. Tenía una pantalla grande, iluminación tenue, filas de asientos y un medio característico de organización cultural y económica. La fotografía, por otro lado, siempre estaba mucho más dispersa. Se extendió rápidamente a través de una multitud de formas: libros, álbumes, archivos, revistas, postales, carteles y todo lo demás. Hoy, sin embargo, el cine es solo uno entre muchos contextos en los que se ven películas. Hoy, sin embargo, el cine es solo uno entre muchos contextos en los que se ven películas. El gran auditorio se lleva a cabo junto con la televisión, pantallas de computadora, entretenimiento a bordo, vestíbulos, escaparates, galerías y teléfonos móviles. Juntos forman lo que Victor Burgin llama en su ensayo una "heterotopía cinematográfica": una red de interfaces y hábitos de visualización separados pero superpuestos. En este entorno, es probable que las películas se vean en fragmentos como un todo, a través de un espectro de atención que abarca desde la absorción indiferente de fragmentos y piezas hasta la "lectura" de películas altamente especializada y activa. Burgin propone que pensemos en la memoria en términos de cortas 'secuencias-imágenes' compuestas de acuerdo con los desplazamientos y condensaciones típicos de la lógica de los sueños. A pesar de la obsesión de Hollywood con los finales narrativos y perfectos, las películas no se recuerdan de esa manera.

Se cruzan con las complejidades de nuestra experiencia vivida a través de procesos inconscientes gobernados por leyes psíquicas más que físicas del tiempo y el espacio. Al no pertenecer ni a la cronología de la narrativa cinematográfica ni al arresto de la fotografía fija, el concepto de Burgin nos señala más allá de uno de los grandes mitos de nuestro tiempo: que la fotografía está de alguna manera más cerca de los procesos de la memoria que el cine.

Con todas las revoluciones recientes en la fabricación y visualización de películas y fotografías, no es irrazonable pensar que estamos en un período de cambios sin precedentes. Sin embargo, un cambio sin precedentes ha sido la naturaleza misma de la modernidad, que ha tomado al cine y la fotografía como sus modos de expresión definitorios. Casi todas las historias de cine y fotografía, ya sea escrita en la década de 1920 o el año pasado, han terminado con una predicción de grandes cambios por venir. El sonido, el color, la televisión, el video, la digitalización, Internet, junto con los giros en el clima económico y político, todos han comprado crisis y renovación. Es la naturaleza de estos medios, si podemos llamarlos así, permanecer permanentemente inestables. Los ensayos reunidos aquí son un elemento y una guía para esa inquietud.

--1 Deleuze G., 'El cerebro es la pantalla. Una entrevista con Gilles Deleuze.

--2 Wenders W., 'Secuencias de tiempo: Continuidad del movimiento'

--3 Moholy-Nagy L., 'secuencias de imágenes; serie'