

**La Pantalla Fija. Entre lo fotogràfic y lo cinematogràfic. El caso de  
'Sentimental Journey' de Nobuyoshi Araki**

**Daniel Seco de Herrera Álvarez**

<http://hdl.handle.net/10803/688376>

Data de defensa: 19-05-2023

**ADVERTIMENT.** L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

**ADVERTENCIA.** El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

**WARNING.** The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

## TESIS DOCTORAL

Título	La Pantalla Fija. Entre lo fotográfico y lo cinematográfico. El caso de 'Sentimental Journey' de Nobuyoshi Araki.
Realizada por	Daniel Seco de Herrera Álvarez
en el Centro	Facultad de Comunicación y Relaciones Internacionales Blanquerna
y en el Departamento	Comunicación y Humanidades
Dirigida por	Dr. Fernando de Felipe Allué

Daniel Seco de Herrera Álvarez  
Proyecto de investigación de doctorado  
2015-2022  
Tokio, Japón  
Akkurat /Cambon/MS ゴシック/MS P 明朝  
MS Word 14.4.2.  
Apple MacBook Pro 17”, 2012.  
MS Word 16.66  
Apple iMac 24”, M1, 2021



## AGRADECIMIENTOS

El camino ha sido largo y arduo y las personas que de forma directa o indirecta me han apoyado muchas. Por supuesto al Dr. Fernando de Felipe por ser guía y amigo durante el proceso. A mi familia y particularmente a mi padre Germán y a mi madre Mercè.

Pero sobre todo a Chiaki, Iori y Keitarou, mi *bande à part*.



## ÍNDICE ///

1. Introducción ...../001

2. Metodología ...../012

### 3. EL TIEMPO COMO MARCO TEÓRICO

3.1. Tiempo, contingencia y modernidad..... //020

3.1.1. Movimiento perfecto, tiempo imperfecto.....//020

3.1.2. Tentativas y circulaciones.....//027

3.1.3. Ni pasado ni futuro. El tiempo fragmentado.....//040

3.1.4. Contingencia y estructura. De la calle 23 a “The. Present”.....//047

3.1.5. El dilema narrativo.....//058

3.2. Cuándo moverse, cuándo detenerse..... //061

3.2.1. Eadweard Muybridge y la cronofotografía.....//061

3.2.2. La narratividad como liberación. Primeras sinergias.....//072

3.2.3. El ojo inocente. Visión y modernidad.....//074

3.2.4. El impresionismo y la nueva objetividad.....//079

3.2.5. El problema de la atención y la percepción suspendida.....//083

3.2.6. La bolsa y la flecha. Nueva perspectiva de la narración.....//086

3.2.7. A vueltas con el caballo de Muybridge .....//089

3.2.8. Noël Burch, MRI, MRP y “Sentimental Journey” .....//093

3.3. Entre la alucinación y la ilusión..... //098

3.3.1. El evento colgado en la pared. La paradoja de la imagen.....//099

3.3.2. El frame detenido, el frame dilatado.....//104

3.3.3. El momento decisivo vs. la Imagen-Tiempo.....//110

3.3.4. Araki, Antonioni y lo real.....//118

3.3.5. Wenders, Eggleston y la imagen suspendida.....//121

3.3.6. Sinergias de un clasicismo a la contra.....//127

### 4. NOBUYOSHI ARAKI. EL OBJETO INABARCABLE.

4.1. Una breve bi(blio)ografía.....//139

4.1.1. Sacchin y el neorrealismo del *shitamachi*(1964).....//140

4.1.2. Libretas y cuadernos (1963-1970).....//142

4.1.3. Sentimental Journey (1971).....//145

4.1.4. El Pseudo-Diario de Nobuyoshi Araki (1980).....//148

4.1.5. Tokyo wa Aki (1984).....	///150
4.1.6. Tokyo Lucky Hole (1990).....	///152
4.1.7. Sentimental Journey/ Winter Journey (1991).....	///154
4.1.8. AKT-Tokyo 1971-1991 (1992).....	///156
4.1.9. Shokuji (1993).....	///158
4.1.10. Erotos (1993).....	///160
4.1.11. Tokyo Love (1994-1995).....	///162
4.1.12. Blind Love (1999).....	///165
4.1.13. Sentimental Journey/ Spring Journey (2010).....	///168
4.1.14. Love on the Left Eye (2014).....	///170
<b>4.2. Detalles y consideraciones del viaje.....</b>	<b>///172</b>
<b>4.3. (Ir)relevancias. Contexto y actualidad.....</b>	<b>///176</b>

## **5. EL FOTOLIBRO COMO PUNTO DE PARTIDA**

<b>5.1. <i>La Jetée</i> de Chris Marker como caso de estudio.....</b>	<b>///181</b>
5.1.1. La disolución de las fronteras de género.....	///184
5.1.2. Movimiento y memoria.....	///188
5.1.3. Tiempo y movimiento.....	///195
5.1.4. Dialéctica y sintaxis de la secuencia. Del <i>fotoromanzi</i> al fotolibro.....	///203
5.1.5. Reconsiderando el montaje.....	///206
5.1.6. De la pared a la pantalla a la página.....	///212
<b>5.2. Pantallas de papel.....</b>	<b>///220</b>
5.2.1. Del álbum a la secuencia.....	///220
5.2.2. El montaje expandido. Fotolibro como terreno de hibridación.....	///225
5.2.3. El libro-película, o la página como pantalla.....	///229
5.2.4. La brecha temporal entre la pantalla y la página.....	///233
5.2.5. Secuencia, tiempo y punto de vista. Una perspectiva contemporánea.....	///235

## **6. ESTUDIO DE CASOS.**

<b>6.1. Yasujiro Ozu y la mirada de lo cotidiano.....</b>	<b>///250</b>
6.1.1. Un nuevo horizonte estético. <i>Wabi-sabi, mono no aware</i> y el observador ausente.....	///253
6.1.2. Estrategias de puntuación: la suspensión del significado y la imagen-almohada.....	///257
6.1.3. La situación óptica pura de Delueze.....	///261
6.1.4. Escenas de ejemplo.....	///264



6.1.5. Un breve apunte final.....	///277
<b>6.2. El neorrealismo y la disolución de la trama.....</b>	<b>///279</b>
6.2.1. La verdad revelada.....	///283
6.2.2. Ruptura y heterogénea.....	///285
6.2.3. Rossellini y la deconstrucción de la trama.....	///288
6.2.4. Antonioni y la mirada sublimada. El problema de la bicicleta.....	///294
6.2.5. Un lugar cualquiera en un momento cualquiera. La perspectiva de Deleuze.....	///296
6.2.6. Escenas y ejemplos de “Viaggio in Italia”.....	///299
6.2.7. Escenas y ejemplos de “L’Eclisse”.....	///309
6.2.8. El vacío entre las ramas. Breves apuntes finales.....	///316
<b>6.3. Chantal Akerman, lo cotidiano y la mirada indiscriminada.....</b>	<b>///318</b>
6.3.1. La cotidianidad y el aburrimiento como formas de resistencia.....	///318
6.3.2. <i>If one thing matters, everything matters</i> . La mirada que todo lo iguala. Estrategias visuales.....	///321
6.3.3. Chantal Akerman y las vanguardias.....	///323
6.3.4. Escena ejemplo. “Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles”.....	///326
6.3.5. La vida sigue. Breves apuntes sin conclusión.....	///332
<b>7. Conclusiones.....</b>	<b>///336</b>
<b>8. DOCUMENTACIÓN.....</b>	<b>///351</b>
<b>8.1. Bibliografía.....</b>	<b>///352</b>
<b>8.2. Materiales gráficos.....</b>	<b>///362</b>
8.2.1. Nota de introducción a “Sentimental Journey”.....	///362
8.2.2. Secuencia completa de “Sentimental Journey”.....	///364
8.2.3. Hojas de contacto de “Sentimental Journey”.....	///378
8.2.4. Escenas de “Banshun” (1949) de Yasujiro Ozu.....	///398
8.2.5. Secuencia completa del final de “L’Eclisse” (1962) de Michelangelo Antonioni.....	///400





# 1.INTRODUCCIÓN

(LA IDEA DEL TIEMPO O EL VACÍO ENTRE LAS RAMAS)



---

<sup>1</sup>Pintura de Fernand Khnopff titulada "Listening to Schumann" (1883). En: CRARY, J. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1992. p50.

En el breve instante de un parpadeo la fracción de tiempo en que el ojo recibe la luz del exterior y procesa esta información, es tan importante como el intervalo en el que, por diversas razones fisiológicas, el párpado se cierra y bloquea (aunque no completamente) la luz del exterior.

La frecuencia de este acto reflejo afecta a nuestra percepción del tiempo: como más frecuente es el parpadeo nuestro cerebro percibe el tiempo de un modo más dilatado que si no parpadeáramos o lo hiciéramos con menos frecuencia<sup>2</sup>.

Del mismo modo que caminamos lentamente, espaciando nuestros pasos, cuando intentamos recordar algo, o por el contrario caminamos a más velocidad cuando queremos olvidar algo<sup>3</sup>. Velocidad y lentitud. Memoria y olvido. Ideas opuestas pero que dialogan entre si siendo el intervalo (entendido como un fragmento de tiempo comprendido entre dos hechos) mucho más que un simple elemento de transición. El intervalo desde una perspectiva estética clásica ha sido un elemento a evitar. En detrimento del momento cumbre y el clímax el intersticio (intervalo entre dos eventos) ha sido tradicionalmente tratado como un excedente de la realidad (y por extensión de la narración, su sublimación estética). Por el contrario, la

---

<sup>2</sup>Ver: TERHUNE, D. B.; SULLIVAN, J. G.; SIMOLA J. M. "Time dilates after spontaneous blinking" en: *Current Biology. Volume 26, Issue 11*. Cambridge, Massachusetts: 6 de junio de 2016. ppR459-R460. Consulta online: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0960982216303323>

Recuperado: 21 de octubre de 2022.

<sup>3</sup> Prestado de: KUNDERA, M. *Slowness*. New York: Harper Collins, 1997. p39.

Citado también en: FRIEDEL, H. (ed.) *Moments in Time. On Narration and Slowness*. München: Hatje Cantz, 1999. p11.

modernidad (artística) se ha distinguido por buscar estos espacios intermedios y resquicios del aparato estético clásico.

Es la modernidad un proyecto e idea amplia que marca de un modo tan profundo el siglo XIX y XX que es difícil de imaginar cómo era la vida antes. Del mismo modo que en la actualidad es difícil de imaginar un mundo sin internet ni *smartphones*, resulta aún más improbable imaginar un mundo sin teléfono, ferrocarriles o aviones, sin electricidad ni relojes. La modernidad viene unida íntimamente a la idea de velocidad. No es tan solo que las invenciones que deberán marcar un cambio de época (teléfono, locomotora, reloj) tengan en sí mismas implícita una idea de rapidez, reducción y racionalización del espacio y el tiempo. Además, la modernidad busca racionalizar todo aspecto cotidiano imponiendo un esquema a lo que antes había escapado esa misma mirada racionalizadora. Una velocidad artificial, en desajuste con el ritmo “natural” y que tiene el doble efecto de desvincular al sujeto del tiempo y el espacio<sup>4</sup>.

Lo que sí es evidente es que la idea de un tiempo monolítico que había hasta ese momento se resquebraja, y da paso a una nueva concepción en la que el tiempo no es único sino son muchos e infinitamente maleable(s). En esta nueva configuración del espacio-tiempo la percepción toma un lugar

---

<sup>4</sup> Kundera lo explica así: “*Speed is a form of ecstasy the technical revolution has bestowed on man. As opposed to a motorcyclist, the runner is always present in his body, forever required to think about his blisters, his exhaustion: when he runs he feels his weight, his age, more conscious than ever of himself and of his time of life. This all changes when man delegates the faculty of speed to a machine: from then on, his own body is outside the process, and he gives over to a speed that is noncorporeal, nonmaterial, pure speed, speed itself, ecstasy speed.*” En: *Ibidem*, p2.

primordial que hasta entonces no había tenido. Arata Isozaki hablando sobre la idea del tiempo arquitectónico indica esta transición “[...]in the chapter *“Being Time” in ‘Shobo Genzo’, the teaching of the celebrated Zen priest Dogen (1200-1253). His proposition claiming, ‘time comes flying’ indicates that there are multifarious times. [...] Only by means of such a view can one grasp the very instant of transition. Therefore, I struck out to define the phenomenological moment by overturning the ordinary view that space is exactly localizable while time is mere occasion. In contradistinction, I believe that ‘space appears only in the time that humans perceive, therefore it is always specific, concrete, flickering, and never fixed.’*”<sup>5</sup> Isozaki además indica que, no por casualidad, en el idioma japonés las palabras tiempo (jikan—時間) y espacio (kuukan—空間) ambas contienen el carácter *ma* (間) que significa intersticio<sup>6</sup>. Es en este concepto del intersticio en el que se solapan una cierta estética del tiempo y del espacio particularmente japonesa, que tiene sus raíces en la filosofía Zen, y una corriente de la modernidad<sup>7</sup>. Aunque

---

<sup>5</sup> ISOZAKI, A. *Japan-ness in Architecture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2011. p89.

<sup>6</sup> Ibidem, p90.

<sup>7</sup> Isozaki amplia su explicación de la idea de *ma*: “the term ‘ma’ itself came to be glossed as follows: ‘originally means the space in between things that exist next to each other; then comes to mean an interstice between things—chasm; later, a room as a space physically defined by columns and/or ‘byoubu’ screens; in a temporal context, the time of rest or pause in phenomena occurring one after another.’ Such definitions tend to confuse original uses with present-day meaning—those that came into being after the introduction and translation of Western concepts of time and space. Extensions of meaning such as ‘in-between-space’ and ‘pause’ must have attained common usage only after the importation of Western ideas. It seems to me that ‘ma’ ought best be thought as ‘gap,’ or (as with original Sanskrit meaning) an original ‘difference’ immanent in things. Only much later did the term come to signify ‘marginal void’ [...] I wanted,

recorren caminos opuestos, la modernidad viene de un clasicismo que rehúye y Isozaki pretende volver a una idea original (del espacio-tiempo) antes de que se contaminara de estas mismas ideas Occidentales. Ambas concepciones llegan a conclusiones parecidas partiendo de lugares diferentes provocando coincidencias interesantes.

El intersticio se convierte en un concepto central pero elusivo a la vez para esta modernidad. Roland Barthes en su carta dirigida a Michelangelo Antonioni, y en referencia al modo que tiene el director italiano de expresar el tiempo y el espacio en sus películas, explica como Matisse “[was] *drawing an olive tree from his bed, and beginning after a while to observe the voids between the branches and discovering that his new vision enabled him to escape the habitual image of the object being drawn- the cliché olive tree. Matisse thus discovered the principle of oriental art, which always wants to paint the void, or rather which grasps the object to be represented at the precious moment when the fullness of its identity suddenly slips into a new space, that of the interstice.*”<sup>8</sup> Un nuevo espacio (y por tanto tiempo) situado en el intersticio que se abre gracias a un nuevo elemento (como nos indicaba Isozaki también): El observador. Este observador moderno (el individuo) se encuentra ante la tesitura de ser generador de significado y a su vez establecer nuevas coordenadas de espacio y tiempo. La visión deja atrás el

---

*at all events, to grasp 'ma' at the moment at which time-and-space had not yet been disentangled and rendered as distinct notions.” En: Ibidem, pp94-95.*

<sup>8</sup>BARTHES, R. *Caro Antonioni*. Bolonia: Cineteca del Comune, 1980. Existe una versión en castellano en: BARTHES, R. *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Barcelona: Paidós, 2001. p170.



modelo trascendente para dar prioridad a la visión “natural” del individuo. Pero *“almost simultaneous with this final dissolution of transcendent foundation for vision emerges a plurality of means to recode the activity of the eye, to regiment it, to heighten its productivity and to prevent its distraction”*<sup>9</sup>. Es entonces cuando lo que supondría una liberación se convierte en una lucha entre por un lado la atención, entendida como un modelo para controlar al observador y exponerlo a una serie de estímulos racionalizando, administrando e imponiendo patrones de eficacia para ajustarla a un modelo capitalista. Y, por otro lado, la distracción que se convierte en un espacio de resistencia<sup>10</sup> en el que se plantean nuevos modos de percepción fuera del modelo capitalista. Los artistas de la modernidad plantean a través de la visión desvincular el tiempo y el espacio de la lógica capitalista. Buscan precisamente este intervalo entre la obsolescencia del modelo clásico de la visión y el modelo capitalista que no deja de ser un nuevo corsé para la visión. Es este intersticio, otra vez, el que ofrece alternativas para el observador moderno. Lo inútil, lo cotidiano, lo residual se erigen entonces como valores fundamentales para esta nueva visión. Es como la curiosidad del niño que enciende una cerilla sólo para ver lo que pasa<sup>11</sup>. Un simple gesto que rompe

---

<sup>9</sup> Ibidem, p49

<sup>10</sup> Ibidem, p50.

<sup>11</sup> La imagen es de François Lyotard al referirse a un cierto tipo de cine moderno que él denomina ‘Acinema’: *“Una cerilla frotada se consume. Si con ella se enciende el gas gracias al cual se calienta el agua para el café que se toma antes de salir al trabajo, la consumición no es estéril, es un movimiento que pertenece al circuito del capital [...] pero cuando el niño frota la cabeza roja ‘para ver’, porque sí, le gusta el movimiento, le gustan los colores que pasan por el apogeo de su esplendor, la muerte de la pequeña*

una cadena de productividad y desvincula el gesto de este esquema. Un nuevo marco visual y estético en el que la mirada bascula entre la concentración (cerrar los ojos) y la dispersión (la mirada perdida). Entre detener y racionalizar el flujo visual o dejarlo fluir y dispersarse sin trabas. Parecido al obturador abierto del que nos habla Christopher Isherwood que captura la realidad a su alrededor pasiva e indiscriminadamente sin pensar<sup>12</sup>. Esta concepción entre velocidad y lentitud, concentración y dispersión en la que bascula constantemente el observador moderno es una de las claves que ha supuesto el punto de partida de nuestro estudio. Esto unido a que (intuimos) existe un hilo invisible que conecta esta modernidad con una cierta concepción estética japonesa nos ha llevado a intentar establecer una conexión entre las imágenes que ambos modelos proponen. Para ello hemos elegido no formas clásicas sino formas híbridas, formas que plantean un relato estético de la visión desvinculado tanto de las formas clásicas que lo han precedido como de los nuevos modelos vinculados al esquema capitalista. Un intersticio entre occidente y oriente, entre clasicismo y capitalismo, entre fotografía y cine, móvil e inmóvil. Un terreno que rehúye las definiciones (y por tanto los estudios) pero que gracias a tantos artistas de la modernidad se

---

*maderita, el chisporroteo. Le gustan, pues, diferencias estériles, que no conducen a nada, es decir, no son igualizables y compensables, pérdidas, lo que el físico llamará degradación de energía*. En: LYOTARD, F. *Dispositivos Pulsionales*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981. p53.

<sup>12</sup> La cita completa es: *"I am a camera with its shutter open, quite passive, recording, not thinking. Recording the man shaving at the window opposite and the woman in the kimono washing her hair. Some day, all this will have to be developed, carefully printed, fixed."* En: ISHERWOOD, C. *Goodbye to Berlin*. St Albans: Triad/ Panther Books, 1977. p11.

demuestra un terreno fértil y muy vivo dentro del arte contemporáneo en campos que van desde la arquitectura, la música y por supuesto la imagen fotográfica (fija y en movimiento).

La modernidad además se ha caracterizado por el cuestionamiento de conceptos e ideas sobre los que se fundamenta el clasicismo. Uno de estos (y que ocupa gran parte de este estudio) es el de cuestionar qué es (o que se entiende) por cinematográfico y, por extensión, fotográfico. ¿Es un cine sin movimiento cine? ¿O si una imagen fotográfica forma parte de una secuencia de imágenes deja de lado su esencia? Son preguntas fundamentales que a su vez han dado pie a obras que han explorado (y difuminado) los límites entre una imagen y otra. Una de las claves, como indica Bellour, es la velocidad o mejor dicho su ausencia: *“As soon as you stop the film, you begin to find the time to add to the image. You start to reflect differently on film, on cinema. You are led toward the still frame—which is itself a step further in the direction of the photograph.”*<sup>13</sup> El frame individual (extraído de la secuencia) es el elemento fundamental para acercarnos a la fotografía, pero a su vez la fotografía integrada en una secuencia es también una imagen que está un paso más cerca de la imagen cinematográfica. Es entonces pertinente y plausible hacer dialogar las imágenes de ambos medios, sobre todo en cuanto la idea del tiempo que construyen, más allá de las evidentes diferencias (duración, banda sonora, entre otras) que existen entre ambas.

---

<sup>13</sup> En: BELLOUR, R. “The Pensive Spectator” en: BELLOUR, R. *Between-the-Images*. Zurich & Dijon: JRP Ringier/ Les presses du reel, 2011. p92.

Un caso, al que volveremos recurrentemente, es el de “La Jetée” y en concreto el breve instante en el que la imagen fija deja paso a la imagen en movimiento. La escena en que observamos a Chatelain dormir, hasta que de repente la imagen lenta y aletargada (como el recuerdo) recupera, como si se tratara de un milagro, el movimiento y vemos a la protagonista abrir los ojos, mirarnos de frente y parpadear<sup>14</sup>. Se produce de golpe una aceleración, una intensificación, que es la del aparato cinematográfico también (la velocidad y la cantidad de frames por segundo aumenta). Hay pocos planos en la historia del cine que condensen tantos significados y posibilidades como este plano del parpadeo. Y nos da pistas de que quizás una imagen no esté tan claramente separada de la otra, y sobre todo (y es la base de este estudio) que ambas imágenes pueden dialogar y solaparse con más frecuencia de la que los lenguajes clásicos dan a entender.

Para el objeto de estudio la elección de “Sentimental Journey” conlleva cierto riesgo al tratarse de ser una obra perfectamente conocida y situada en un lugar presentativo dentro del canon de la fotografía de los años 60s y 70s en Japón. Un riesgo porque al querer resituarla en un lugar absolutamente diferente, para ser más precisos para hacerla dialogar, podemos contradecir algunas de las bases de este contexto. Es mucho

---

<sup>14</sup> Chris Darke describe así la escena: “*It lasts all of six seconds, this moment. Nineteen minutes (and forty-five seconds, precisely) into the film, we watch Chatelain waking. Her head on a pillow, her hand lying across her chest, she opens her eyes, blinks and smiles softly—straight at us. The impact of the moment is out of all proportion to its screen time because it manages to impress us with something of the wonder that the first audiences must have experienced at the birth of cinema.*” En: DARKE, C. *La Jetée*. London: Palgrave/BFI, 2016. p80.

aventurar (por no decir muy improbable) pensar que Araki se movía inspirado por dichas ideas (sobre la modernidad, sobre el tiempo) pero sí que existe en su trabajo, y en las explicaciones que da de él, una serie de intuiciones que van en paralelo a estas ideas y conceptos de la modernidad. Con este estudio pretendemos observar la obra desde un ángulo divergente, con una mirada y unas herramientas más heterogéneas que las de la crítica fotográfica. El cine (y Deleuze) nos da pues una perspectiva lo suficientemente distante, pero con frecuentes puntos de conexión, para hacer plausible nuestro ejercicio de dislocación teórica. Las imágenes de “Sentimental Journey”, íntimas, aburridas, repetitivas, pero que nos hablan de algo más profundo muestran el reverso de la introspección y concentración del cuadro de Knopff. Unas imágenes de la intimidad que muestran el tránsito de los ojos cerrados al parpadeo de Chatelain que, como un metrónomo, marcan el ritmo de nuestro tiempo.



15

---

<sup>15</sup> Frame de la escena del parpadeo de “La Jetée” de Chris Marker.

## 2. METODOLOGÍA.

(O COMO UNIR DOS PUNTOS APARENTEMENTE DISTANTES)



16

---

<sup>16</sup> Imagen del principio de la acción/performance de Francis Alÿs titulada “The Paradox of Practice 1 (Sometimes making something leads to nothing)” llevada a cabo en México D.F. en febrero de 1997. En la performance Alÿs empuja un bloque de hielo sin rumbo fijo por calles de la ciudad hasta que éste se derrite por completo.

*“El encuentro entre dos disciplinas no tiene lugar cuando una empieza a reflexionar sobre la otra, sino cuando una disciplina entiende que debe resolver por sí sola, y por sus propios medios, un problema similar al que se enfrenta la otra.”<sup>17</sup>*

El punto de partida de este estudio es el de la improbable intuición de que existe una línea invisible que une dos puntos aparentemente distantes. Aplicar a un estudio académico un esquema más adecuado para un ensayo, precisamente por tratarse de una tentativa, ha sido uno de los retos de este proyecto de investigación. La base estaba clara: el objeto de estudio (el libro “Sentimental Journey” de Nobuyoshi Araki), la hipótesis (sus paralelismos con el cine de vanguardias de los años 60 y 70) y el marco teórico (el aparato crítico de Deleuze apto para tender puentes entre disciplinas). Pero la improbabilidad y la distancia entre estos dos puntos es razón por la que optamos primero por construir una base sólida (capítulo 3 y capítulo 5 del estudio) y configurar un extenso (pero necesario) marco teórico y mapa de referencias visuales, que marcarán las coordenadas con las que nos orientaremos. Una puesta en contexto de la modernidad como proyecto, como idea, que nos ayudará posteriormente en el capítulo 6 a entender porque estas conexiones que planteamos (tomando el punto de vista de Deleuze) no solo no resultan improbables, sino que ayudan a ver bajo un prisma diferente tanto nuestro objeto de estudio como las obras con las que lo comparamos.

---

<sup>17</sup> Gilles Deleuze citado en: DELEUZE, G. “The Brain Is the Screen. An Interview with Gilles Deleuze” en: FLAXMAN, G. (ed) *The Brain Is The Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000. p367.



Como objeto de estudio hemos elegido la obra “Sentimental Journey” (1971) del fotógrafo japonés Nobuyoshi Araki. Un fotolibro icónico dentro de las vanguardias de los años 60 y 70 en Japón y que pondremos en contexto dentro de la obra del autor en el capítulo 4 del estudio. A pesar de su temática banal y aspecto amateur fue una obra que llamó la atención por su sinceridad, pero era una más dentro de la prolífica (y polémica) obra del autor. Con el apoyo de otros fotógrafos, como Kineo Kuwabara quien fue su mentor en sus principios, y su actividad frenética Araki se colocó como uno de los fotógrafos más destacados de su generación. A pesar de su heterogénea y abundante producción, con trabajos mucho más llamativos e impactantes, “Sentimental Journey” ha permanecido como una de sus obras más icónicas. Por su temática tremendamente personal (y sentimental) frecuentemente se la ha encasillado dentro del género del diario personal (que lo es) pero dejando de lado aspectos más ambiguos e interesantes de la obra (como por ejemplo su referencia explícita al *shishosetsu*<sup>18</sup>). Es por eso porque creemos que hay suficientes elementos para proponer una reexaminación del objeto de estudio, pero esta vez bajo un prisma diferente: el del cine de la modernidad. Un cine que se inicia en la posguerra de la Segunda Guerra Mundial, y marca un nuevo modo de entender la imagen en movimiento desde una (nueva) perspectiva temporal. Dentro de estas vanguardias hemos elegido un reducido número de obras que creemos guardan paralelos interesantes con la secuencia de nuestro objeto de estudio. Cuatro autores que por razones dispares nos

---

<sup>18</sup> Género novelístico característicamente japonés que se emparenta a la “yo-novela” occidental, pero con un carácter mucho más ambiguo y en el que es característica la mezcla de realidad y ficción.

permiten trazar líneas y conexiones dentro de un mismo marco de la modernidad.

El siguiente paso, después de establecer nuestro objeto de estudio y el enfoque y ángulo desde el que queremos aproximarnos al fotolibro de Araki, es escoger las obras y escenas con las que compararlo a fin de refutar nuestra hipótesis. Para el capítulo 6 de nuestro estudio, que se centra en esta labor de comparación entre secuencias, hemos elegido cuatro artistas: Yasujiro Ozu, Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni y Chantal Akerman. Cada uno de ellos representa una etapa diferente dentro del cine moderno y cada uno ofrece un modo diferente de entender la Imagen-Tiempo de Deleuze. El caso de Ozu, además de ofrecer un caso cultural y geográficamente próximo a Araki se trata de un cineasta que, desde lo cotidiano, desarrolla situaciones ópticas y sonoras puras<sup>19</sup> en un intento de subvertir el canon clásico sin estridencias. El caso de Rossellini es parecido a Ozu y, aunque con un contexto y cultura diferentes, intenta desde un clasicismo aparente poco a poco abrir una brecha en el armazón clásico. Un modo entender el tiempo por el que “todo el cine debe pasar bajo pena de muerte”<sup>20</sup>. El caso de Antonioni es también significativo porque con su obra de algún modo sublima y destila las ideas y conceptos sobre el tiempo y la secuencia que Rossellini y Ozu apuntan. En el caso de Akerman nos aproximaremos a la comparación por un aspecto de

---

<sup>19</sup> Deleuze “Time-Image” p.13

<sup>20</sup> Cita de Jacques Rivette refiriéndose a “Viaggio in Italia” citado en Rossellini p.12.

la estructura de la secuencia y qué papel juega cada elemento dentro de la misma.

Una vez elegido el objeto de estudio y las obras con las que queríamos comparar era necesario elegir un marco teórico que nos marcara unas pautas para nuestro análisis. Para este nos parecen ineludibles los textos y el aparato crítico que Gilles Deleuze recopila en sus dos volúmenes titulados “Cinéma I: L’Image-mouvement” (1983) y “Cinéma II: L’Image-Temps” (1985). Deleuze traza una línea que va desde Henri Bergson hasta la posmodernidad ofreciendo un análisis y categorización de este nuevo tipo de cine que se forja en la segunda mitad del siglo XX. A pesar de omisiones (nunca menciona a “La Jetée” de Chris Marker) o lagunas (apenas nombra a Chantal Akerman) el esquema de Deleuze es de gran utilidad para comprender como la nueva concepción del tiempo y el espacio que marca la modernidad encuentra su reflejo en las imágenes del cine.

Por último, nos falta concretar y plantear nuestra hipótesis: La convicción de que existen conexiones y paralelismos entre como la imagen fija y la imagen en movimiento entienden, desarrollan y construyen el tiempo dentro de los lenguajes y estéticas de la modernidad. Y en el caso concreto de nuestro estudio tomaremos como muestra la obra “Sentimental Journey” de Nobuyoshi Araki y ciertas obras cinematográficas emblemáticas dentro del canon de la modernidad, y propondremos un diálogo entre ellas.

Una vez planteados los puntos principales del estudio es necesario aclarar ciertas decisiones y omisiones que pueden ser significativas. Una de estas decisiones es la de no considerar la obra cinematográfica de Araki para

nuestra comparación y estudio crítico. Las razones se explican por el tipo de obras que componen este breve apartado dentro de la obra visual de Araki. Aparte de incursiones en el porno blando de dudoso interés, como "High School Girl Fake Diary" [女高生偽日] (1981) para los estudios Nikkatsu, la filmografía de Araki se compone principalmente de la serie "Arakinema". Detrás de este juego de palabras (Araki+Cinema) se esconde una serie de obras experimentales en las que Araki mediante el recurso del *slideshow* encadena (sus) imágenes fijas con un montaje y música de acompañamiento. Es inevitable ver la influencia de Nan Goldin en la serie de "Arakinema". La ya legendaria serie "The Ballad of Sexual Dependency", con la que Goldin se dio a conocer, estaba originalmente formada por aproximadamente 700 imágenes fijas proyectadas con música de acompañamiento en bares y clubs de Nueva York a principios de los 80. Una serie que luego daría lugar al libro del mismo título, publicado en 1986, imprescindible para entender la evolución del *snapshoty* del género del diario personal durante los 80s y 90s. Es plausible creer que Goldin tiene cierta influencia en la idea y ejecución de "Arakinema". El género del *slideshow* (como lo entienden Araki y Goldin) no juega con las normas de diégesis y continuidad que se presuponen de un cierto lenguaje cinematográfico. Se aproximan a la secuencia de un modo parecido al del fotolibro en cuanto a contendor de imágenes y a yuxtaposición de las mismas, pero diferente a las imágenes en secuencia del cine. El caso de las imágenes de "Sentimental Journey" ofrecen un tipo de imágenes y secuencias diferentes a las de "Arakinema". En el caso del primero mucho más próximas a como se construye el tiempo y espacio diegético en una

secuencia cinematográfica. Así en su esencia “Sentimental Journey” es más próximo a “La Jetée” de Chris Marker que a “The Ballad of Sexual Dependency” de Nan Goldin, ambas técnicamente *slideshows* (con banda sonora incluida) pero que tejen relaciones muy diferentes entre sus imágenes y en la construcción (e intención) de la secuencia. Esta diferencia creemos da pie a indagar más en las conexiones que existen entre la obra de Araki y el cine.

A grandes rasgos el estudio plantea un capítulo 3 donde intentaremos definir la idea de modernidad y la nueva temporalidad que esta lleva consigo y como ésta ha tenido su reflejo en una nuevas ideas y conceptos estéticos durante el siglo XX. En el capítulo 4 introduciremos y contextualizaremos al autor y a nuestro objeto de estudio dentro de su obra. En el capítulo 5, siguiendo los mismos parámetros, focalizaremos la mirada en el fotolibro como medio híbrido y plataforma para estas nuevas formas y estéticas. En la el capítulo 6 entraremos ya a comparar directamente y al detalle secuencias de los films elegidos con fragmentos de la secuencia de nuestro objeto de estudio, que nos permitirán desarrollar unas conclusiones y confirmar o refutar nuestra hipótesis.

### 3. EL TIEMPO COMO MARCO TEÓRICO

## 3.1. TIEMPO, CONTINGENCIA Y MODERNIDAD.

### 3.1.1. Movimiento perfecto, tiempo imperfecto.

Antes de 1880, cuando se estandariza la hora en Inglaterra, la hora en Londres tenía una diferencia de cuatro minutos respecto a Reading, de siete minutos y medio con Cirencester y de catorce minutos más que la hora de Bridgewater. Una disparidad temporal que se homogeneiza con la llegada del ferrocarril y la necesidad de unificar los horarios para el funcionamiento y eficiencia de la toda la red de ferrocarriles<sup>21</sup>. Este cambio es síntoma de la obsesión moderna por dominar, controlar y racionalizar el tiempo y el espacio. Esta obsesión viene acompañada por una creciente tecnificación de las actividades cotidianas y a su vez por una serie de invenciones (ferrocarril, electricidad, telégrafo, fotografía, etc.) que modifican de un modo gradual e irreversible la relación de la humanidad con su entorno y el tiempo. Una relación que venía marcada por los ritmos y parámetros naturales de luz (día

---

<sup>21</sup> La teórica Mary Ann Doane hace un esclarecedor esbozo de los cambios paulatinos que darían pie a la modernidad: “*Railroad time became general standard time in England in 1880, in Germany in 1893. In 1884 an international conference on time standards held in Washington D.C., divided the world into twenty-four time zones, established Greenwich as the zero meridian, and set the exact length of a day. In 1913 the first regulating time signal transmitted around the world was sent from the Eiffel Tower. As Stephen Kern point out, “The independence of local times began to collapse once the framework of a global electronic network was established.” The sheer speed of transportation and communication worked to annihilate the uniqueness and isolation of the local*” citado en: DOANE, M. *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive*. Cambridge & London: Harvard University Press, 2002. p5.

y noche), distancia, velocidad, comunicación y representación sonora y visual, pero que con este nuevo paradigma estas relaciones se ponen en cuestión.

Una obsesión, o *zeitgeist* si se prefiere, que impregna cualquier aspecto y faceta de la sociedad. En la industria llega hasta la estandarización y optimización de los movimientos del obrero, con el fin de optimizar la actividad laboral. A principios del siglo XX Frederick W. Taylor lleva hasta el extremo esta minuciosa observación científica con una nueva organización del trabajo posteriormente conocida como el *taylorismo*. Un sistema que mecaniza y optimiza en términos productivos (y a su vez deshumaniza) el trabajo del obrero. Por otro lado, esta fijación por la productividad y optimización en términos industriales, de un incipiente capitalismo, lleva a la ciencia a colocar la mirada y a analizar minuciosamente una serie de movimientos cotidianos que hasta entonces pasaban desapercibidos por poco relevantes. Para el taylorismo cualquier movimiento es observable y potencialmente sujeto a un ajuste o proceso de optimización. Los gestos (y el cuerpo) del obrero se observan y analizan como un elemento más de la cadena de producción. Este giro es el de una apertura de la mirada que nos da una pista más de lo que vendrá después.

Coetáneos de Taylor, y en consonancia con sus investigaciones y experimentos para analizar y racionalizar el tiempo, Frank y Lillian Gilbreth buscaron nuevos modos para hacer manejable y comprensible algo tan abstracto como el tiempo. Para ello se preguntaron cómo sería posible visualizar el tiempo. En uno de sus experimentos los Gilbreth atan una luz a diferentes partes del cuerpo de su modelo y mientras este se mueve toman

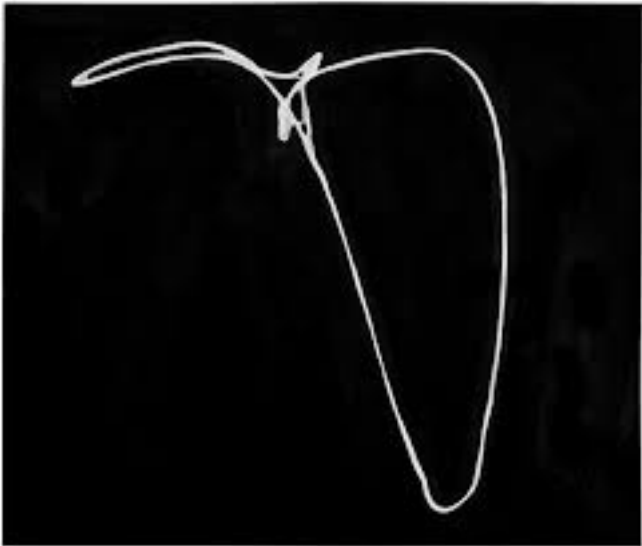


una fotografía con una exposición larga, lo que en la imagen resultante produce un rastro de luz. El resultado era una serie de rastros de luz que indicaban diferentes líneas de movimiento, unas imágenes que más tarde llamarán “ciclografías”<sup>22</sup>. Cada vez más complejas, por el tipo de movimiento que pretenden sintetizar, como abstractas, como más larga es la exposición lo único que se refleja en la fotografía es el movimiento sin el sujeto. Un nuevo tipo de imagen que los acerca, tomando puntos de partida lejanos entre sí, a las inquietudes e investigaciones estéticas de artistas como Paul Klee o Joan Miró. Una de las más características se titula “Perfect Movement” (1912)<sup>23</sup> que muestra una elaborada curva blanca sobre un fondo negro en el que la identidad del obrero/modelo o el tipo de trabajo que elabora quedan borrados (subexpuestos) resultando en una imagen completamente abstracta y a su vez en una metáfora de la modernidad: el movimiento sin sujeto. Muy parecidos a los experimentos de los Gilbreth son los que en Francia llevó a cabo Etiénne-Jules Marey. Experimentos visuales con los que busca modos de capturar abstracciones puras del movimiento, otra vez con el sujeto como preocupación secundaria.

---

<sup>22</sup> “Gilbreth attached a small electric light to the limb of a worker and used a time exposure to photograph the movement as a continuous line in space-he called the result a “cyclograph”(or a chronocyclograph if a motion picture camera was used).” Citado en: Ibidem, p6.

<sup>23</sup> “This trend towards abstraction in the representation of movement through time is intensified by Gilbreth’s translation of the photographed movements (that is, streaks of light) into wire models. One such wire model, titled “Perfect Movement” (1912), is simply an elaborate white curve against a black background. The particularities of the worker’s identity or the type of labor involved have completely disappeared in the abstraction of perfection.” Citado en: Ídem.



24

---

<sup>24</sup> Imagen de "Perfect Movement", de Frank y Lillian Gilbreth (1912).

En Gilbreth hay una intención productiva y económica, y en Marey una intención científica pero ambos modos de representación son prueba de la intensidad y esfuerzos de la ciencia, el arte y la industria por dominar el tiempo.<sup>25</sup>

¿Es el tiempo, como dice Araki, algo tan maleable como cambiar una fecha, manipular un pie de foto, o romper la secuencia lineal? Por un lado, nos encontramos el tiempo como un recurso que puede ser cuantificado, gestionado y monetizado a través de su más completa racionalización, y por otro lado un recurso creativo, relativo y maleable, que nos lleva a la ficción.

Aunque desde la creación de la fotografía ha habido un constante empeño en investirla como garante de lo real y lo verídico (con el fin de vigilar, clasificar y documentar) ya desde la etapa de los pioneros hay casos significativos en que se pone en duda este discurso sesgado y dominante. Es célebre el caso de Hyppolyte Bayard y su suicidio fingido vía prueba (falsa) fotográfica o las fotografías de guerra de Roger Fenton<sup>26</sup>. No parece que fueran gestos destinados a subvertir el binomio fotografía-verdad sino más bien de subterfugios para servirse interesadamente de la solidez hermenéutica del mismo. Aun así, representan dos casos especialmente simbólicos que desvelan la intuición de que la fotografía en el fondo es más

---

<sup>25</sup> Ibidem, pp4-6.

<sup>26</sup> Para un análisis pormenorizado del terreno gris entre documental y escenificación en que se mueven las fotografías “documentales” de Fenton. Ver: MORRIS, E. “Which Came First, ¿the Chicken or the Egg?” en *Believing is Seeing (Observations on the Mysteries of Photography)*. New York: The Penguin Press, 2011.

maleable (en su contenido) y flexible (en su significación) de lo que el dogma documental quiere dar a entender.

Cuando la fotografía rompe con este dogma, lo que John Tagg llama “el peso de la representación”<sup>27</sup>, el artista fotográfico se encuentra con un nuevo panorama en el que como decía John Gossage “puedes hacer lo que quieras, es todo ficción”. Sobre todo en las vanguardias de los 60’s 70’s se produce una renovación profunda de la fotografía con dos polos importantes y dependientes entre sí: una nueva formulación del tiempo a través de la secuencia fotográfica y una expansión del fotolibro como medio de difusión y experimentación para los autores. En los “time-based media”<sup>28</sup> el tiempo supone un corsé creativo, pero además en la fotografía la obsesión con el documental (y la supuesta veracidad fotográfica) supone una limitación y traba para caminos más creativos. Para la imagen cinematográfica la relación con la ficción ha sido más natural y desde sus inicios el cine ha sido utilizado tanto como para fines documentales/informativos como para ficción/entretenimiento sin ningún tipo de conflicto. Por otro lado, no es

---

<sup>27</sup> Mismo título del libro de: TAGG, J. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. Obra en la que desentraña minuciosamente la maraña hermenéutica y ontológica que siempre pende sobre “lo fotográfico”.

<sup>28</sup> “*Photographic and cinematic technologies played a central role here precisely because they were so crucial to thinking that representability. Although popular accounts tended to endow the cinema with determinant agency- that is, cinematic technology made possible a new access to time or its “perfect” representation- in fact the emerging cinema participated in a more general cultural imperative, the structuring of time and contingency in capitalist modernity. Although the rupture here is not technologically determined, new technologies of representation, such as photography, phonography, and the cinema, are crucial to modernity’s reconceptualization of time and its representability.*” Citado en: DOANE, M. Op. Cit. 2002. pp3-4.

superficial considerar los avances tecnológicos tanto en cámaras (cada vez más compactas, fáciles de usar y rápidas), procesos de impresión (más baratos y de fácil difusión) y soportes (la proliferación de pantallas y su creciente portabilidad) como aspectos cruciales para que en cada vez más la imagen fija y en movimiento convivan y se difundan indistintamente.

Nobuyoshi Araki, como otros compañeros de generación, encuentra en el relato personal (*shishoetsu* en su vertiente literaria en Japón o lo que luego se llamaría *autoficción* o *yo-novela* en occidente) su modo de explorar los límites de la fotografía, de lo representable y lo personal. Una contribución que viene respaldada por un ingente volumen de publicaciones con más de 500 libros publicados (y sin contar aportaciones a revistas, campañas publicitarias y de moda etc. que por otro lado son frecuentes). Es en esta difusa línea entre ficción y realidad (que caracteriza al *shishoetsu*) en la que Araki pretende reinterpretar la imagen fotográfica. Un gesto de apertura a la narrativa literaria que a su vez lo acerca al cine, sobre todo a ciertas formas cinematográficas que desde los 50's y 60's empezaban a desarrollarse en los márgenes del cine y que pretendían deconstruir el canon. Que el cine y fotografía son dos artes cercanas, pero siempre convenientemente separadas es uno de los aspectos del canon que las vanguardias pretenden dinamitar. ¿Porque es una imagen en movimiento cinematográfica y una fija fotográfica? ¿Puede ser una imagen fija cinematográfica? ¿Y una en movimiento fotográfica? La transversalidad entre medios no se acaba en meras influencias estéticas sino en como cada arte construye, y con qué elementos, el tiempo y como esto puede ser subvertido.

Las escenas cotidianas, de aburrimiento, de objetos inertes, que conforman gran parte de la narración de “Sentimental Journey” a pesar de, o más bien debido a, su falta de espectacularidad cuestionan la expectativa del espectador (¿por qué nos parece lo cotidiano aburrido?) y plantean una nueva mirada (lenguaje) de lo real. No se trata tan solo de hacer un ‘reset’ a la narrativa tradicional (¿porque debe haber un inicio-nudo-desenlace?), sino de además hacer tambalear el binomio narrativa-movimiento. Una reformulación que Deleuze ya intuyó con su binomio de Imagen-Movimiento e Imagen-Tiempo, y su *instante-quelconque*, en las que las categorías clásicas (narrativas y de representación visual) dan paso a otras más abiertas y flexibles.

### 3.1.2. Tentativas y circulaciones.

“Sous le pavés, la plage!”<sup>29</sup>

Es notable (y hasta cierto punto lógico) que con cada gran cambio social la percepción que tenemos del tiempo se modifique. El periodo que va desde la creciente industrialización de finales del siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX queda marcado por dos guerras mundiales de las que sobre todo Europa despertará en ruinas. Eso sumado a la caída progresiva de los regímenes coloniales provoca que el individuo moderno se enfrente a una

---

<sup>29</sup> Grafiti célebre durante las revueltas de mayo del 68 en París que traducido sería: “¡Debajo de los adoquines, la playa!” indicando como debajo la pátina fría de progreso y modernidad de la sociedad urbana existe otra realidad.

realidad muy diferente. En esta situación lo más inmediato y próximo se revela como algo de una importancia renovada. No es casualidad que la cotidianidad se revele como uno de los temas centrales no solo del arte sino también de la filosofía, colocándose de golpe en el centro del debate político y social. Lo que hasta entonces se consideraba como un remanente entre la actividad laboral/productiva y las actividades de ocio toma de golpe un significado político, cuando se considera como un espacio donde se refleja de un modo sutil la esencia de esta nueva época. Un cambio de paradigma que marca profundamente el ideario político y artístico del momento. Desde el Nouveau Roman hasta el cine de la Nouvelle Vague la reexaminación de lo público y lo privado se erige como un tema recurrente en el arte de la época.

Dentro de esta gran variedad de formas y puntos de vista queremos destacar primero la obra de Georges Perec. Un escritor del llamado Nouveau Roman que hace de la experimentación formal y de la minuciosa observación de la cotidianidad sus señas de identidad. En 1965 publica "Las Cosas" su primera novela en la que inaugura un nuevo modo de escribir/mirar en el que el peso narrativo de la novela no se sustenta tanto en los personajes de la misma sino en los objetos que pueblan los espacios en los que los personajes se mueven. Es un poco más tarde, en 1975, cuando publica "Tentativa de agotamiento de un lugar parisino" una obra en la que el autor enumera de modo obsesivo todo lo que ve en el curso de tres días en la plaza Saint Sulpice de París. Una enumeración aparentemente monótona de coches, autobuses, palomas y viandantes que poco a poco va revelando las pequeñas sutilezas

de ese flujo cotidiano ese “ruido de fondo”<sup>30</sup>. Paul Virilio que casualmente pasa por la plaza mientras Perec está realizando su experimento<sup>31</sup> explica como éste “pretendía registrarlo todo, como lo haría una cámara de seguridad: registrar lo ordinario, lo banal, lo habitual. Esto es, los signos de un evento del cual no hemos prestado atención, que quizás ni siquiera hemos percibido. Lo que le interesaba a Perec era el potencial de lo banal de convertirse en destacable, como un signo ordinario puede convertirse en extraordinario.”<sup>32</sup>

En 1971, cuatro años antes de “Tentativa de agotamiento de un lugar parisino” y en plena eclosión del Nouveau Roman, se celebra en Paris la VII Bienal de Arte Joven. En ella participan artistas de todo el mundo y entre ellos

---

<sup>30</sup> Explica Paul Virilio: “*In 1968 nothing changed in political terms, but everything changed in cultural terms. [...] It is not by chance that writers such as Lyotard, Deleuze and Guattari appeared immediately after 1968. They embody the poetics of post-1968 man. And so did our work at Cause Commune. Hence our approach to the city, for instance, no longer connected to traditional notions of urban geography (cadastral survey, social classes, concentration, density and other phenomena); rather, it connected to what we termed the ‘infra-ordinary’, i.e. what we do when we do nothing, what we hear when we hear nothing, what happens when nothing happens. [...] there is always a background noise, there is always a symptom, a sign, a scent. So we were interested precisely in those things which are the opposite of the extraordinary yet which are not the ordinary either- things which are ‘infra.’*” Citado en: VIRILIO, P. “On Georges Perec” en JOHNSTON, S. (ed.) *The Everyday*. London & Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery/ MIT Press, 2008. pp108-109.

<sup>31</sup> “*Tentative d’épuisement d’un lieu parisien [attempt to be exhaustive about a Parisian location] was different – there he was trying to exhaust a place rather than time. He would not return to it, so he took three consecutive days to grasp everything that passed through the range of his perception. (You may know I appear in the text as I passed by place Saint-Sulpice while Perec, was carrying out this project.)*” Citado en: *Ibidem*. p109.

<sup>32</sup> *Ídem*.



una delegación japonesa en la que encontramos a Takuma Nakahira. Ensayista y fotógrafo japonés estrechamente relacionado con los movimientos estudiantiles de la época. Nakahira gozaba ya de cierta notoriedad como editor de la revista de crítica artística “現代の目” [Gendai no Me] (El Ojo Contemporáneo) y con puntuales colaboraciones en otras revistas de arte y diseño donde empieza a publicar además series de fotografías. Tres años antes de la bienal funda la ya mítica revista PROVOKE<sup>33</sup> junto al fotógrafo Yutaka Takanashi, el crítico de arte Koji Taki y el poeta Takahiko Okada. Una revista de la que solo se publicarán tres números pero que supone una revolución dentro de la fotografía en Japón. Esta renovación, o más bien desmantelamiento, del lenguaje fotográfico canónico y de la creciente y mediatizada cultura visual de la época que las vanguardias proponen supone otro aspecto más de esa reexaminación de lo público y lo privado, de lo social y lo político de la que antes hablábamos. En el caso de PROVOKE, y Nakahira en concreto, quizás más una exploración de los límites formales de la imagen.

---

<sup>33</sup> El título original de la publicación “プロヴォーク” [PROVOKE] tenía como subtítulo “思想のための挑発的資料” [Shishou no tame no chouhatsuteki shiryō] (Materiales provocadores para el pensamiento) dando pistas sobre las intenciones de sus autores. La revista tubo solo tres números publicados entre 1968 y 1969 además de otro a modo de colofón publicado en 1970 con el título “まずたしからしさの世界をすてる” [Mazu wa tashikarashisa no sekai wo suteru] (Primero abandonemos el mundo de seudoverdades). Las ediciones originales se han convertido en objetos de coleccionista (como la mayoría de publicaciones más destacadas de la época) alcanzando precios fuera de toda lógica en el mercado de segunda mano. Existe una reedición reciente: VV AA “Provoke. Provocative Materials for Thought/ Complete Reprint of 3 Volumes”, Nitesha, Tokyo, 2018. A diferencia de la edición de Steidl esta no corta las imágenes en página e incluye los textos originales de Koji Taki además de incluir traducción al inglés y al chino de los mismos.

Una exploración que culmina en “Por un Lenguaje Venidero” (1971)<sup>34</sup> del mismo Nakahira y que marca un hito, y quizás un punto y final para el mismo autor. Justo después Nakahira acepta a regañadientes la invitación para formar parte de la delegación japonesa en la bienal. La impostura de Nakahira hace que se presente al evento sin obra, pero con una idea cercana a la performance que supone una ruptura con sus proyectos anteriores.

Titulada telegráficamente “Circulación: Fecha, lugar, evento”<sup>35</sup> Nakahira plantea una instalación fotográfica en constante movimiento. El autor sale cada día a hacer fotos para luego revelar y ampliar las fotografías que luego añadirá periódicamente al espacio de exposición que tenía asignado. Una metodología que como una cadena de montaje deja poco lugar a la reflexión y lleva a una acumulación de puntos de vista. Una visión

---

<sup>34</sup> Publicado originalmente como: NAKAHIRA, Takuma “来るべき言葉のために” (Kitarubeki kotoba no tame ni), Fudoshia, Tokyo, 1970. Y reeditado con un diseño diferente y ya con el título en inglés como: NAKAHIRA, Takuma “来るべき言葉のために/For a Language to Come”, Osiris, Tokyo, 2010. Existe una reedición anterior en formato facsímil dentro de un pack editado por Steidl: VV AA “The Japanese Box”, Steidl, Gottingen, 2001. El pack contiene además facsímiles de los tres números de Provoke, el “写真よさようなら” [Shashinyo Sayonara] (Adiós a la Fotografía) de Daido Moriyama(1972) y el “センチメンタルな旅” [Senchimentaru na Tabi] “Sentimental Journey” de Nobuyoshi Araki (1971). Aunque no existe una traducción oficial en español del título hemos optado por el formato adoptado en la primera publicación de los ensayos traducidos al castellano y catalán de Takuma Nakahira: NAKAHIRA, T. *La ilusión documental*. Barcelona: Ca l'Isidret Edicions, 2018.

<sup>35</sup> Título original: “サーキュレーション - 日付、場所、行為” [Saakyureeshon, hitsuke, bashou, kou] (Circulación: fecha, lugar, evento) permaneció muchos años como una pieza mítica de Nakahira (nunca se volvió a exponer) hasta que fue publicada en formato libro: NAKAHIRA, T. *Circulation: Date, Place, Events*. Tokyo: Osiris, 2012.

dispersiva que pone en crisis el punto de vista único (y decisivo) de la imagen icónica. La ferviente actividad de Nakahira durante la bienal provoca una acumulación de imágenes tal (hasta 1500 copias) que rebasó el espacio que tenía asignado dentro de la sala de exposiciones. Lo que provocó problemas entre la organización y el fotógrafo, que al final abandonó el experimento y se retiró de la bienal como protesta. A pesar de la frustración que esto provocó en Nakahira él mismo dirá que “en este proyecto puse en práctica por primera vez la teoría sobre la cual he ido escribiendo de manera dispersa durante los últimos dos o tres años. [...] gracias a este proyecto he empezado a tener la vaga sensación de que lo que digo y lo que hago empiezan a coincidir [...]”<sup>36</sup>.

Nakahira se proponía subvertir el lenguaje documental dominante en los medios de comunicación y en la esfera social, buscando su reverso: rechazando la imagen única e icónica y evitando cualquier traza de narración y expresión. “Lo que nos empujaba a llevar a cabo aquel proyecto era el impulso de oponernos a la fotografía ligada estrechamente al significado, que

---

<sup>36</sup> La cita completa es esclarecedora: “*Mi punto de partida era el de que, del mismo modo que cien personas extraerán cien significados diferentes de una misma realidad, yo tenía que dejar esa parte del proceso en manos de cada espectador. Lo seguro es que, en este proyecto, puse en práctica por primera vez la teoría sobre la cual he ido escribiendo de manera dispersa durante los últimos dos o tres años. Hasta entonces, para mí escribir había sido una manera de esbozar nuevas líneas. Con mis afirmaciones intentaba crear un esquema que me permitiera proyectar un poco de luz sobre un acto, el de la fotografía, que va mucho más allá de la lógica. Ahora, sin embargo, gracias a este proyecto he empezado a tener la vaga sensación de que lo que digo y lo que hago empiezan a coincidir, en mayor o menor medida.*” citado en: NAKAHIRA, T. “La fotografía, actualidad de un solo día” en *La ilusión documental*. Barcelona: Ca l'Isidret Edicions, 2018. p78.



---

<sup>37</sup> Vista de la instalación de "Circulation: Date, Place, Events" de Takuma Nakahira (1971).

partía del significado y se convertía en una ilustración del sentido establecido de las palabras, que había sido la tendencia dominante hasta ese momento y todavía lo es.”<sup>38</sup> Era el fotoperiodismo, con su “objetividad”, “belleza”<sup>39</sup> y lenguaje institucionalizado, la antítesis de lo que buscaba PROVOKE y aunque terminó en un proyecto fallido abrió de golpe una puerta por la que pasaría la fotografía contemporánea japonesa.

Como contrapartida a ese discurso fijado en normas y fórmulas Nakahira propone una “circulación”. Un método que se basa en extraer indiscriminadamente fragmentos de la realidad que ocurren en su campo visual e inmediatamente recircular estos fragmentos en la realidad. Este gesto pone de manifiesto la cualidad de índice <sup>40</sup> de la imagen sin

---

<sup>38</sup>El autor apunta, además: “*Provoke no respondía a un movimiento intelectual claro. Lo que nos impulsaba, más que convertirnos en movimiento, era un deseo muy primario de hacer lo que la fotografía dominante en ese momento y sus medios no nos permitían hacer.*” Citado en: NAKAHIRA, T. “La ilusión documental: del documento al monumento” en Op. Cit., 2018. p56.

<sup>39</sup> Sobre esta ruptura: “*In his essay for the Biennale catalogue, commissioner Okada described the way radical young plastic artists were seeking methods to break through notions of “beauty” and “reality” that had become mere hollow shells as institutionalized forms. “Rather than seeking to translate a visual image that has been pre-formulated in their own minds by twisting and processing the natural world as post artists have until recently, these artists seek to make material reality itself speak volumes by forging relations with it [...] Nakahira sought to expose photography’s intrinsic possibilities in a method of “documentary” which at once thoroughly rejected all “expression” in the sense of an artist’s translation of a pre-conceived “meaning” and “image”, and at the same time, critiqued the ideology of “objectivity” championed by photojournalism.*” Citado en: YASUMI, A. “*Optical Remnants: Paris, 1971, Takuma Nakahira.*” En NAKAHIRA, T. *Circulation: Date, Place, Events.* Tokyo: Osiris, 2012. p312.

<sup>40</sup> “*The photographs that “point to reality”, function in the sense of being signs as “index” rather than as “symbol” or “icon” in the typology of signs described by C.S. Pierce. That is to say, rather than depending on their resemblance with the outward appearance of the indicated object (regardless of whether they exist or not), or whether they have been symbolically mediated according to cultural codes, the photographs*

encorsetarla dentro de ningún patrón narrativo o concepto estético determinado. “Cada fotografía individual no representa mi imagen personal interna, sino que son signos que apuntan a la realidad”<sup>41</sup>. Volvemos al método de Perec:

*“Un 63.*

*Una camioneta de correos*

*Un niño con un perro*

*Un hombre con un periódico*

*Un hombre con una gran “A” en su chándal*

*¿Un camión de la colección “Que sais-je?”: “La colección ‘Que sais-je’ tiene respuesta para todo”*

*¿Un podenco?*

*Un 70*

*Un 96*

*Sacan de la iglesia las coronas mortuorias*

*Son las 2 y media”<sup>42</sup>*

---

*“point to reality” as the material traces of the everyday acts of the photographers who photograph, develop and exhibit their own lives.” Citado en: Ídem, p.313.*

<sup>41</sup> Nakahira indica además: “Thus, the process of taking pictures and exhibiting them day after day was itself a single representation, and the multitude of photographs which accumulated were its results, the mere remnants of this process”. Citado en NAKAHIRA, T. “The Exhaustion of Contemporary Art: My Participation in the Seventh Paris Biennale” en Op. Cit., 2002. pp299-301.

<sup>42</sup> PEREC, G. *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012. p26.

Es inevitable ver paralelos en las largas enumeraciones de “Tentativa de agotamiento de un lugar parisino” y la acumulación indiscriminada de imágenes de “Circulación: Fecha, lugar, evento”. Ambas obras exploran en paralelo inquietudes similares sobre lo cotidiano y la realidad más inmediata, y de cómo traducir esto en imágenes/palabras sin tener que pasar por el filtro de un lenguaje predefinido/institucionalizado.

Parecido a lo que dice Virilio sobre Perec, comparándolo con una cámara de seguridad que lo registra todo<sup>43</sup>, un documental sobre Nakahira se titula “El hombre que se convirtió en una cámara”<sup>44</sup>. Una casualidad, y quizás en el caso de Nakahira una simplificación, pero que da pistas sobre inquietudes próximas. Pero, aunque producen la sensación de compulsión y de indiscriminación, en ambos hay una intención y meticulosidad poco arbitraria detrás de este gesto formal. Un gesto que pretende precisamente poner énfasis en la indeterminación, aleatoriedad e impredecibilidad de la realidad más inmediata y de lo cotidiano.

Lo interesante resulta comparar a Nakahira y a Araki. Dos visiones opuestas del arte y la fotografía: mientras Nakahira parte de una base más

---

<sup>43</sup> Virilio refiriéndose a Perec mientras estaba inmerso en la escritura de “Tentativa...” lo describe con estos términos: “[...] he attempted to record everything, as would a surveillance camera: to record the ordinary, the banal, the habitual. That is, the signs of an event to which we may not have paid any attention, that we may not even have perceived. What interested Perec was the potential of the banal to become remarkable, how an ordinary sign can become extraordinary.” Citado en JOHNSTON, S. Op. Cit., 2008. p109.

<sup>44</sup> El documental “カメラになった男 写真家 中平卓馬” [*Kamera ni natta Otoko. Shashinka Nakahira Takuma*] (El hombre que se convirtió en una cámara. Fotógrafo Takuma Nakahira) de Kohara Masashi (2006).

teórica y es consecuente con el estado del arte contemporáneo, Araki va por libre, no tanto en contra ni a favor de sus congéneres sino más bien por libre. Su formación publicitaria le hace más cercano al mundo comercial y su modo de operar y distribuir su obra es quizás más transversal. Araki indica en muchas ocasiones que sentía ciertos celos de Nakahira y Moriyama por encabezar la generación nacida de PROVOKE y que estaba a la vanguardia de la fotografía del momento. Por eso Araki se autopublica una serie de volúmenes donde recopila una ingente cantidad de fotografías agrupadas temáticamente y que constituirán sus “cuadernos fotocopiados”<sup>45</sup>. La fuerza de estas primeras obras, que como Araki indica funcionan como su tarjeta de presentación, reside en su eclecticismo. Desde imágenes documentales, a fotografía de calle, fotografías personales, de moda, experimentos de secuenciación, etc. Un ejercicio frenético y poliédrico que visto con distancia ha sido uno de los rasgos característicos de la obra del autor durante toda su carrera.

En 1971 cuando Nakahira expone “Circulation” en París, ya hacía unos meses que Araki había publicado “Sentimental Journey”. Autoeditado y con copias limitadas, las distribuye entre compañeros del trabajo, familiares y amigos. Seguramente en ese momento se percibe como una obra más dentro

---

<sup>45</sup> Concretamente: ARAKI, N. *ゼロックス写真帖* [zerokkusu shashincho] (Cuadernos fotocopiados), Tokyo: Autopublicado, 1970. Una colección que contiene 25 libritos de formatos y tamaños diferentes y cada uno contiene una serie distinta de imágenes (fotocopiadas). Convertidos en objetos de coleccionista dan fe de la ambición e inteligencia de Araki en su afán por darse a conocer. Algo así como su propio “one-man-Provoke”.





46

---

<sup>46</sup> Ejemplo de uno de los “Cuadernos fotocopiados” de Araki. La calidad de impresión de baja calidad, tan característica de las fotocopadoras Xerox de la época (y que dan nombre a los cuadernos), recuerda no por casualidad a la calidad de impresión de “Sentimental Journey” publicado tan solo un año después. Aunque “Sentimental Journey” se imprimirá en offset Araki intentará reproducir en cierto modo la modestia y sobriedad de las imágenes de sus cuadernos.

del frenético ritmo de publicación de su autor y no como la obra icónica en la que se convertiría. Como apunte cronológico cabe indicar que “Sentimental Journey” gana el estatus actual a lo largo del tiempo y sobre todo con las secuelas que posteriormente Araki publica. Principalmente la reedición ampliada de 1991 titulada “Sentimental Journey/ Winter Journey”<sup>47</sup> en la que se incluye una versión reducida de 21 fotografías de la publicación original de 1971 con una segunda parte, ya situada a finales de los ochenta, en la que se muestra el diario fotográfico de Araki durante la enfermedad y posterior fallecimiento de su mujer Yoko<sup>48</sup>.

A simple vista “Circulation” y “Sentimental Journey” son obras muy diferentes: en la primera su autor busca “erradicar completamente cualquier significado personal que pudiera haber detrás de cada fotografía”<sup>49</sup> y la

---

<sup>47</sup> Publicada como: ARAKI, N. *センチメンタルな旅 冬の旅* [Senchimentaru na tabi fuyu no tabi] (Sentimental Journey/ Winter Journey). Tokyo: Shinchosha, 1991.

<sup>48</sup> El impacto de esta publicación va acompañado al mismo tiempo del creciente reconocimiento internacional de la obra de Araki a principios de los años 90. Esta creciente influencia renueva el interés por la obra original adquiriendo cada vez más un estatus casi mítico (acentuado por su escasa visibilidad). Ya en 2016 (¡45 años después!) Steidl reedita una versión facsímil de la obra haciéndola por fin accesible al público [Taki, K. (et al) *The Japanese Box*. Göttingen: Steidl/ 7L, 2001.] Un interés renovado que se traduce en una exposición retrospectiva en el Museo Metropolitano de Fotografía de Tokyo titulada “**荒木経惟 センチメンタルな旅 1971-2017**” [Araki Nobuyoshi *Senchimentaru na tabi 1971-2017*] de la que se publica también un catálogo. Además, esto culmina en la reedición de la obra original (con tapa dura y una caja) pero respetando el formato tamaño secuencia e impresión más bien poco lucida del original: ARAKI, N. *Sentimental Journey (reprinted edition)*. Tokyo: Kawade Shobo Shinsha, 2016.

<sup>49</sup> Nakahira prosigue: “*Se trataba de renunciar al posesivo mío que había acompañado mis fotografías hasta el momento, hacer que mi personalidad dejara de monopolizar las obras y establecer un contacto sin limitaciones con la realidad, aunque fuera con cosas ante las cuales solo pasara una vez.*”. Citado en: NAKAHIRA, T. “La fotografía, actualidad de un solo día” en Op. Cit. 2018, p 77.

segunda por lo contrario busca una cierta verdad íntima a través del vehículo de la “Yo-novela” (o *shishosetsu*). Nakahira busca despersonalizar la fotografía y Araki por el contrario hacerla más y más personal. Aunque es evidente que ambos tienen puntos de partida muy diferentes en sendas obras late un interés por establecer una nueva relación del tiempo con la fotografía. Esta búsqueda es común en las vanguardias y abre nuevos campos de expresión para la imagen (tanto fija como en movimiento). Esta ruptura encuentra reflejo en el cine, sobre todo en los autores del neorrealismo en Italia y la *Nouvelele Vague* en Francia. Un cisma que Gilles Deleuze conceptualiza en sus dos volúmenes “Cinèma I” (1986) y “Cinèma II” (1989)<sup>50</sup>. Las ideas que Deleuze desarrolla en estos dos volúmenes se revelarían imprescindibles para poder entender el abismo que abre esta nueva imagen moderna y de qué modo el tiempo se cuele por las grietas de un resquebrajado clasicismo.

### 3.1.3. Ni pasado ni futuro. El tiempo fragmentado.

Durante el periodo de Posguerra lo que se ha patente una ruptura de los esquemas temporales, estrechamente compartimentados y racionalizados por la lógica del capitalismo industrial. La crisis (económica y de conciencia) a la que se aboca al individuo moderno provoca un desajuste

---

<sup>50</sup> Para próximas referencias de ambas obras de Deleuze utilizaremos, por problemas de disponibilidad, en el caso de “Cinéma 1. L'image-mouvement” la versión en español: DELEUZE, G. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós, 2018. Y para “Cinéma 2. L'image-temps” la versión en inglés: DELEUZE, G. *Cinema II. The Time-Image*. London & New York: The Athlone Press, 2000.

respecto a los grandes relatos de progreso, riqueza y expansión (tan comunes en la propaganda del periodo). Un desajuste tan profundo que provoca una crisis de estos mismos modelos y relatos anteriores, que a su vez encuentran su reflejo tanto en la filosofía como en el arte. En esta tesitura encontramos al filósofo Gilles Deleuze quien (dentro de su poliédrica obra y pensamiento) se aproxima a estos dilemas filosóficos desde la perspectiva de las imágenes y del cine en concreto. No es casualidad que Deleuze tome el cine como punto de partida al ser el medio que mejor sintetiza y reproduce, a través del espacio y la duración, una nueva dimensión temporal. Sin olvidar además que es el medio/arte con más presencia en el imaginario cultural y popular de la segunda mitad del siglo XX.

Uno de los puntos de partida de la teoría de Deleuze es el desplazamiento (físico-estético) que se produce durante la posguerra. Una ruptura en el modo en el que la imagen (cinematográfica) representa la temporalidad tomando formas alternativas al canon. Considerando el cine clásico de Hollywood como paradigma Deleuze define un tipo de cine en el que la acción motora (desplazamiento/acción) es lo que impele la narración hacia adelante. Una narración en la que los picos de intensidad de acción conforman el andamiaje temporal y en la que los elementos (estéticos/narrativos) ajenos a esta acción son eliminados. Un tipo de imagen que Deleuze denomina 'Imagen-Movimiento'.

En el reverso de ésta encontramos la Imagen-Tiempo. Donde la Imagen-Movimiento priorizaba los puntos álgidos de acción-emoción la Imagen-Tiempo prioriza lo que Deleuze llama situaciones ópticas. La imagen

funciona no como un vehículo de la acción sino como un contenedor de espacio y tiempo. Esta división se hace más clara si tomamos en consideración las características de los/las protagonistas de estas películas. Mientras que los films de la Imagen-Movimiento se caracterizan por ser activos y mediante su actividad impulsan la acción narrativa hacia delante (hacia una conclusión u objetivo concreto). En la Imagen-Tiempo encontramos un protagonista pasivo que se caracteriza por no intervenir en la realidad que lo rodea: Un observador desvinculado de la acción y muchas veces incapaz de ella. Así como la Imagen-Movimiento se caracteriza por un movimiento claro hacia un objetivo en la Imagen-Tiempo encontramos al protagonista perdido, el movimiento definido (de la trama, del protagonista) da paso a la desorientación, a la deriva sin objetivo claro. Es en esta tesitura en la que los momentos normalmente obviados eliminados de la narrativa tradicional toman una importancia que hasta entonces no habían tenido. Del “instante decisivo” de Cartier Bresson (paradigma visual y narrativo del clasicismo fotográfico) pasamos al “instante cualquiera” de Deleuze y de la Imagen-Tiempo.

En estos dos volúmenes, “La Imagen-Movimiento” y “la Imagen-Tiempo”, Deleuze desglosa una taxonomía mucho más detallada de cada una de imágenes. Aun así, la división principal es lo suficientemente clara y plantea una dicotomía entre imagen clásica e imagen moderna con numerosos paralelismos con los cambios que se producen en la imagen fotográfica durante el periodo de posguerra. Una brecha que se podría resumir (a pesar de simplificar) en el paso de Cartier-Bresson a Robert Frank.

Aunque con matices y formas diferentes entre cine y fotografía el cisma que se abre entre el clasicismo y la imagen moderna es paralelo. Pasamos del perfeccionismo y de la imagen dramática (y de un tipo de lenguaje sintético e impactante consecuencia de las imposiciones del fotoperiodismo) a la imagen en crisis, la imagen imperfecta, la imagen “irrelevante”.

La crisis de la Imagen-Movimiento viene precedida por los cambios sociales en el periodo de posguerra marcado por el desplazamiento físico (grandes migraciones a núcleos urbanos por el empobrecimiento de las zonas rurales), la crisis de valores (crisis de fe, materialismo creciente) y crisis de los grandes relatos (las narraciones heroicas, caída de potencias colonialistas). Un escenario en el que la existencia del sujeto se encuentra falta de grandes faros por los que guiarse y la vida cotidiana se presenta fragmentada. Una situación en la que es lógico que esto encuentre su reflejo en el arte. Desde el Nouveau Roman hasta las vanguardias en el cine uno de los puntos en común es el interés por plantear una nueva relación de la expresión plástica con el tiempo y la exploración de las posibilidades expresivas que este nuevo paradigma ofrece.

Un ejemplo que Deleuze nos plantea de esta fisura entre la Imagen-Movimiento y la Imagen-Tiempo es el contraste en las situaciones sensomotrices del realismo tradicional y las situaciones ópticas y sonoras del neorrealismo<sup>51</sup>. El espacio de la acción sensorio-motriz de la Imagen-

---

<sup>51</sup> Deleuze lo desarrolla: “*The optical and sound situations of neo-realism contrast with the strong sensory-motor situations of traditional realism. The space of a sensor-motor situation is a setting which is already specified and presupposes an action which discloses it, or prompts a reaction which adapts or modifies it. But a purely optical or sound situation becomes established in what we might call 'any-space-*

Movimiento propone un marco (temporal y espacial) ya definido y presupone una acción que lo revela (o apunta). Por contra las situaciones ópticas o sonoras puras (que constituyen el núcleo de la Imagen-Tiempo) se desarrollan en lo que Deleuze llama “espacio-cualquiera” (*espace quelconque/any-space-whatever*): espacios fragmentarios y desconectados a través de los que los personajes deambulan sin objetivo concreto. Aun cuando hay un objetivo: encontrar a su amiga desaparecida en “L’avventura” o recuperar una bicicleta robada en “El Ladrón de bicicletas”, la acción languidece hasta perder de vista ese objetivo (narrativo-motor). Mientras la Imagen-Movimiento aboga por una concentración (narrativa y de acción), la Imagen-Tiempo opta por la dispersión (espacial y de acción).

Lo interesante de la taxonomía de Deleuze es que, a pesar de algunas omisiones llamativas, ofrece una vía para comprender y analizar la imagen característica del modernismo ofreciendo conceptos claros y precisos. Una clasificación que se basa en serie de parámetros que nos permiten encontrar frecuentes paralelos sobre todo en la fotografía. Deleuze sintetiza en sus ideas toda una serie de conceptos que van más allá del cine o la fotografía. Una ruptura o fisura en el concepto del tiempo monolítico, que se fue fraguando a la sombra de la creciente industrialización, y en el fondo un

---

*whatever; whether disconnected, or emptied (we find the passage from one to the other in The Eclipse, where the disconnected bits of space lived by the heroine- stock exchange, Africa, air terminal- are reunited at the end in an empty space which blends into the white surface). In neo-realism, the sensory-motor connections are now valid only by virtue of the upsets that affect, loosen, unbalance, or uncouple them: the crisis of the action-image. No longer being induced by an action, any more than it is extended into one [...].* Citado en: DELEUZE, G. Op. Cit. 2000. p6.

intento de arrastrar (o devolver) el tiempo a un lugar de indeterminación y de múltiples variables, alejado de ese ‘movimiento perfecto’ que nos representaban los Gilbreth.

En el reverso de ese ‘movimiento perfecto’, la sublimación del movimiento ya despojado de elementos innecesarios en pos de la eficiencia en las cadenas de producción industrial, encontramos en la ciencia moderna una aspiración a “considerar el tiempo como variable independiente”<sup>52</sup>. Una nueva perspectiva en la que “la sucesión mecánica de instantes cualesquiera reemplazaba el orden dialéctico de las poses”<sup>53</sup>. Es en la ciencia (que lleva en esto mucha ventaja al arte) donde se empezó a poner en duda la concepción del tiempo como un todo absoluto (Newton) y a plantear nuevos modelos no lineales de temporalidad. Einstein lo expresa en una carta de despedida a un amigo fallecido:

*“Now he has departed from this strange world a little ahead of me. That signifies nothing. For those of us who believe in physics, the distinction between past, present and future is only a stubbornly persistent illusion”<sup>54</sup>*

---

<sup>52</sup> DELEUZE, G. Op. Cit. 2018. p17.

<sup>53</sup> Deleuze lo sintetiza así: “La revolución científica moderna consistió en referir el movimiento no ya a instantes privilegiados sino al instante cualquiera. Aun si se ha de recomponer el movimiento, ya no será a partir de elementos formales trascendentes (poses), sino a partir de elementos materiales inmanentes (cortes). En lugar de hacer una síntesis inteligible del movimiento, se efectúa un análisis sensible de éste. [...] En todas partes, la sucesión mecánica de instantes cualesquiera reemplazaba el orden dialéctico de las poses: “La ciencia moderna debe definirse sobre todo por su aspiración a considerar el tiempo como variable independiente.” Citado en: Ídem.

<sup>54</sup> Ampliamos para poner en contexto: “Physics of course, is miles ahead of us here, having over the last



Como todo gran cambio esta nueva perspectiva de la realidad tiene un origen difuso. Son toda una serie de elementos (la crisis social de posguerra, los avances en la física cuántica, la caída de potencias coloniales, etc.) que producen un caldo de cultivo social y cultural para que desde el arte se dinamiten los modelos narrativos clásicos y se replanteen alternativas y posibilidades expresivas nuevas.

Esta tensión entre el tiempo y las formas narrativas ya está latente en el cine (y en la fotografía) desde sus inicios. Las grandes posibilidades comerciales de ambos medios los llevan a ser absorbidos (o en cierto modo secuestrados) el uno por una creciente industria visual vinculada al estado policial y el otro por la industria del entretenimiento. Una asimilación (fotografía=documento/cine=entretenimiento) que juega en contra de ambos medios limitando sus posibilidades y a la vez educando (y condicionando) al espectador sobre lo que se “puede” o se “debe” hacer con ese medio. Un corsé del que llevará dos Guerras Mundiales y una profunda crisis poder liberarse (aunque eso también es discutible). En el caso de la fotografía esta estandarización se vincula a la llamada fotografía

---

*century repeatedly destabilized Newtonian absolute time and replaced linearity with more untidy models. Shortly after the passing of his lifelong friend Michele Besso, and less than a month before his own death, Albert Einstein famously wrote the following in a letter of condolence to the Besso family: “Now he has departed from this strange world a little ahead of me. That signifies nothing. For those of us who believe in physics, the distinction between past, present and future is only a stubbornly persistent illusion. (Letter of 21 March 1955. Einstein Archives 7-245)”* Citado en: GROOM, A. (ed.) *Time*. London & Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2013. p13.

documental/fotoperiodismo y en el caso del cine a la industria americana que representa Hollywood.

Existe una línea invisible que nos lleva desde Robert Frank hasta Nobuyoshi Araki pasando por Ed Van der Elsken, William Klein y Shomei Tomatsu. Una línea que se superpone a la que trazan Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni, Yasujiro Ozu y Chantal Akerman (entre muchos otros). Una línea con frecuentes similitudes respecto a esta temporalidad moderna y con un punto de vista renovado respecto a las posibilidades que cada medio ofrece. Araki es sin duda un autor más dentro de este entramado que planteamos, pero es necesario destacar la importancia de “Sentimental Journey” dentro de esta tradición. Una obra especial no solo por su contenido, por el momento y como se publica sino por que plantea cuestiones profundas sin hacer ruido ni alardear de grandes conceptos sino desde la perspectiva de lo cotidiano. Una cotidianidad que como veremos será una de las fuentes o punto de partida de muchas obras de vanguardias hasta bien entrado el siglo XXI pero del que podemos rastrear referencias desde principios del XIX.

#### **3.1.4. Contingencia y estructura. De la calle 23 a “The Present”.**

*“(Modernity is) a way of shaping a sequence of moments  
in such a way that it accepts a high rate of  
contingency”<sup>55</sup>*

---

<sup>55</sup> La cita es de Jean-François Lyotard pero ampliamos con el texto de Doane para contextualizar: “Because a fascination with contingency raises the specter of pure loss, the possibility of complete obliteration of the passing moment, the degradation of meaning, it also elicits a desire for its opposite—the possibility of structure. Jean-François Lyotard claims that modernity is “a way of shaping a sequence of

En la breve escena de apenas un minuto que compone “What Happened in Twenty-Third Street, New York” (1901)<sup>56</sup> se aprecia una vista cotidiana de la calle que da título al film. En la escena, tomada desde un punto de vista fijo y en un solo plano-secuencia<sup>57</sup>, aparentemente no ocurre nada: transeúntes cruzan la calle, pasa un tranvía, algunos carros circulan, alguien parece darse cuenta de la filmación. Nada destacable. Casi al final del metraje y desde el fondo de la calle una pareja camina en dirección a la cámara. En el momento en que la mujer pasa por debajo de una alcantarilla y un golpe de aire le levanta la falda, ambos se ríen de lo ocurrido y caminan fuera de plano como si nada. Lo aparentemente irrelevante de la película y de lo que muestra resulta por otro lado lo interesante de la misma. Se trata de una película realizada en 1901, cuando aún no se había desarrollado un lenguaje cinematográfico estandarizado. Y es precisamente en estas “actualities” que, por no tener ese punto de referencia de una sintaxis preestablecida, en las que encontramos rasgos y recursos en cierto modo experimentales. Rasgos

---

*moments in such a way that it accepts a high rate of contingency.” In this definition, contingency coexists happily with the process of “shaping”. In the same way, the concept of the event is on the cusp between contingency and structure, history and theory.”* Citado en: DOANE, M. Op. Cit. 2002. p140.

<sup>56</sup> Película corta codirigida por Edwin S. Porter y George S. Fleming para la compañía Thomas A. Edison Inc. en Estados Unidos en 1901.

<sup>57</sup> Características de las “actualities”, un género primitivo del cine que consistía en ‘vistas’ de lugares, eventos y escenas en las que muchas veces no ocurría nada destacable. La toma normalmente fija tenía la misma duración que la de una bobina de película estándar. Una simplicidad y unidad formal que hace que funcionen como una especie de ‘postales’ en movimiento. Paulatinamente la forma de estas “actualities” se moderniza y da paso a lo que luego se conocerá como el género documental en sus diferentes formas.

parecidos a los que posteriormente encontraremos casi seis décadas después en la modernidad y las nuevas vanguardias.

El plano secuencia que compone “What Happened...” constituye en sí mismo una situación óptica en el sentido *deleuziano* en el momento en que presenta un fragmento de tiempo puro. Un fragmento en el que no se han obviado los elementos (temporales, narrativos) irrelevantes, sino que estos forman parte de la narración que es de por sí dispersiva: hay un punto álgido de acción precedido y seguido por momentos en los que aparentemente no pasa nada. Aunque es quizás peligroso forzar una lectura en clave de modernidad en lo que es una película anecdótica, lo que sí que podemos entender es que “What Happened...” nos da una pista de un cierto tipo de inocencia del medio a la que la modernidad cinematográfica pretende volver, o por lo menos establecer como punto de partida. Un intento de recuperar y reformular un cierto lenguaje primigenio explorando las posibilidades que el lenguaje estandarizado pretende evitar.

En el caso de Araki con “Sentimental Journey” encontramos un gesto parecido. Con esta obra pretende recuperar una cierta pureza en su relato fotográfico a través del dispositivo/recurso del ‘*shishosetsu*’ y la supuesta sinceridad que este le otorga. Araki entiende el ‘*shishosetsu*’ como punto de partida. Este recurso le otorga una narrativa dispersiva, cercana al monólogo interior, que elude cualquier jerarquía e iguala todos los instantes/eventos y entiende/transmite la experiencia del autor de un modo más directo y cercano a su experiencia real (aunque por supuesto no exenta de artificios literarios). Una búsqueda de sinceridad, de la que habla Araki en su texto introductorio



58

---

<sup>58</sup> Fotogramas de "What Happened in Twenty-Third Street, New York" (1901).

al libro<sup>59</sup>, que le lleva a buscar nuevas formas visuales. En su caso se trata de huir del lenguaje comercial estandarizado, un fenómeno paralelo al estándar de Hollywood en el cine, y también de las vanguardias más radicales de la época, en las que por otro lado Araki nunca había encajado a su pesar. Respecto a este gesto de ruptura podríamos establecer conexiones con Roberto Rossellini. Evidentemente sin todo el contexto político el gesto de Araki se parece al de Rossellini en cuanto ambos entienden que una de las virtudes o vías para buscar una nueva imagen es primero mostrar el reverso de lo que no muestra el lenguaje institucional.

En 2011, más de un siglo después de “What Happened...”, el fotógrafo Paul Graham fotografía esas mismas calles con la intención de reconstruir uno de los géneros más prolíficos de la fotografía en la segunda mitad del siglo XX: la “street photography” o fotografía de calle. El punto de partida de Graham, al igual que en su anterior y seminal volumen “A Shimmer of Possibility<sup>60</sup>” es de deconstruir (y desmitificar) el llamado “instante decisivo”, uno de los conceptos que sirvió para dinamizar la fotografía (posible también por la aparición de cámaras pequeñas que utilizaban película de 35mm) y ayudó a construir todo un lenguaje y metodología de la que fotógrafos como Henri Cartier-Bresson o André Kertész son unos de sus más célebres exponentes. El ‘instante decisivo’ entiende que dentro del evento o suceso hay tan solo un instante preciso en el que se conjuran una serie de cualidades

---

<sup>59</sup> Ver anexo del punto 8.2.1. de este estudio.

<sup>60</sup> GRAHAM, P. *A Shimmer of Possibility*. Göttingen: Steidl/MACK, 2007.

formales y estéticas que, si el fotógrafo es capaz de capturar con su cámara, estas encapsulan toda la esencia de ese evento. Es decir, reduce el evento real a un solo instante dejando de lado (por irrelevante o estéticamente insignificante) todo lo demás. Graham le da la vuelta a todo esto y desgrana el instante u evento en una secuencia de fotografías en las que vemos a viandantes circular por las calles, pero en las que aparentemente no ocurre nada. Graham obvia el instante decisivo para mostrarnos todo lo demás. Un interés por buscar una temporalidad nueva que encontramos en fotógrafos tan dispares como Guido Guidi<sup>61</sup>, Boris Mikhailov<sup>62</sup>, Masafumi Sanai<sup>63</sup> o Anders Edström, que con su “Spidernets Places A Crew/ Waiting Some Birds A Bus A Woman”<sup>64</sup> lleva la descomposición del instante fotográfico hasta extremos casi abstractos, en la que la secuencia fotográfica (diluida) se ajusta en realidad a la dispersión y vaguedad de nuestra mirada. Araki, aunque sin llegar a este extremo de abstracción si hace uso de esa dispersión:

---

<sup>61</sup> Sobre todo en sus primeros trabajos en color con cámaras pequeñas recopilados en: GUIDI, G. *Tra l'altro, 1976-1981*. London: Mack, 2020.

<sup>62</sup> Un trabajo en el que experimenta con el tiempo y las posibilidades de la secuencia de imágenes fijas: MIKHAILOV, B. *Serie von vier (Series of four)*. Cologne & New York: Walther König, 2020.

<sup>63</sup> El caso de Sanai es quizás el menos intencionado de todos ya que sus diarios de forma libre la temporalidad es maleable siempre mezclando fotos recientes con antiguas, pero sin que se noten muchas veces esos saltos temporales. Destacable sobre todo es: SANAI, M. *わからない [wakaranai] (No lo sé)*. Tokyo: Korinsha Press, 1998.

<sup>64</sup> Cualquier trabajo de Anders Edström nos plantea retos visuales, pero quizás el más emblemático es: EDSTRÖM, A. *Spidernets Places A Crew/ Waiting Some Birds A Bus A Woman*. Göttingen: Steidl/MACK, 2004.



65

---

<sup>65</sup> Secuencia de: GRAHAM, P. *The Present*. London: Mack, 2011.



no rehúye ni la repetición, ni la dilatación, ni dislocación visual de la secuencia narrativa.

A pesar de que las vanguardias de los sesenta y setenta hicieron de esta subversión del tiempo institucional un tema central de su práctica artística, existe una corriente paralela. Una cierta tradición subterránea a veces vinculada a estas vanguardias y a veces no. Una corriente que podríamos rastrear desde los inicios (tanto de la fotografía como del cine) hasta la actualidad y en la que hay una resistencia a un cierto lenguaje y al acotamiento del tiempo (y por tanto de las posibilidades estéticas y expresivas del medio) dentro de ese mismo lenguaje.

En el caso de Araki, un artista que rehúye cualquier teorización sesuda de su trabajo, hay un interés no tanto por la deconstrucción de la imagen fotográfica (como en Nakahira o Moriyama) o el documental (como Tomatsu por ejemplo) sino un interés en replantear el lenguaje (y por ello la temporalidad) del relato personal. Es así como Araki casi sin quererlo se erige (dentro de su generación) como el fotógrafo insigne del “diario personal”. Desde los parámetros que el género le ofrece plantea una subversión de los esquemas temporales y las posibilidades narrativas de la imagen fotográfica. Una reformulación que suele pivotar en (y en esto conserva su alma de publicista) las expectativas del espectador. Araki en muchas de sus obras, y en concreto en “Sentimental Journey”, subvierte la expectativa tanto temática como temporal que el género presupone. El autor suele aparecer en “sus” fotografías planteando un juego de puntos de vista y diluyendo (o expandiendo) su autoría colocándose tanto en rol de observador y observado.

Un juego en el que la temporalidad, ya sea desde su expansión (estirando el tiempo) o manipulación (modificando fechas, construyendo secuencias) es así mismo un tema central (el paso del tiempo, la vida y la muerte), un elemento y recurso recurrente.

Aunque quizás anecdótico es interesante como el inicio fotográfico de Araki nace de un proyecto cinematográfico inacabado <sup>66</sup>. Y aunque “Sentimental Journey” sea en origen una serie fotográfica en su concepción conserva en cierto modo una cualidad cinematográfica, no tanto en el fotograma individual (aunque a veces también) sino sobre todo en la secuencia y en como Araki no descarta ciertas imágenes (por intrascendentes o repetitivas) como mandaría cierto canon clásico, sino que incide y subraya en esta trivialidad como marca de estilo y como declaración de intenciones.

En una obra tan poco pretenciosa y sencilla confluyen en cierto modo una serie de gestos y modos de entender la imagen fija y sus posibilidades expresivas que trascienden el que seguramente era el objetivo del autor. Araki buscaba hacer una obra sencilla y sincera, que para él era testimonio de su historia de amor. Alejada de los aspavientos de algunas de sus series previas y posteriores “Sentimental Journey” supone un punto de partida de lo que

---

<sup>66</sup> El primer trabajo fotográfico de Araki, publicado posteriormente en formato fotolibro con el título de “Sacchin” muestra una serie de imágenes de niños del barrio obrero en el que nació. Las fotografías que muestran con y sinceridad los juegos y personalidades de este grupo de niños le sirvieron para ganar un premio y plantearse una carrera como fotógrafo. Esta serie se inició no como una serie fotográfica sino como un documental que tenía que ser el proyecto de graduación de Araki pero que quedó inacabado. Del metraje Araki amplió una serie de imágenes. Una serie de la que se han publicado varias ediciones en formato libro, la más reciente: ARAKI, N. さっちゃん: オリジナル版 [*Sacchin: orijinaruban*] (Sacchin: versión original). Tokyo: Kawade Shobo Shinsha, 2017.



67

---

<sup>67</sup> Secuencia de: ARAKI, N. *センチメンタルな旅* [*senchimentaru na tabi* (Sentimental Journey)]. Tokyo: Autopublicado, 1971.

podríamos llamar un apartado dentro de su obra, tan extensa que dificulta cualquier categorización, que conforman sus diarios personales. Unos diarios con momentos demoledores (son célebres las imágenes de los últimos días de vida de Yoko su mujer) y una sinceridad y tono tan característicos (entre la gravedad y la bufonería) que ha influenciado a muchas generaciones tanto en Japón como en el extranjero.

En el cine primigenio había una predilección por lo contingente (entendido como lo que puede o no suceder, lo imprevisible) y por tanto a la resistencia que este ofrece a cualquier intento de estructuración. Aunque los films “mágicos” (o que mostraban algún tipo de truco que las cualidades de la cámara ofrecían: stop-motion, jump-cuts, etc.) eran habituales muchos de estos films primigenios eran lo que podríamos llamar “ocasionales”, es decir mostraban desde una intención documental un evento, lugar o incidente. Un tipo de films carentes de estructura narrativa que quedaron en cierto modo olvidados o arrinconados por la apabullante hegemonía narrativa que emergería del cine clásico de Hollywood<sup>68</sup>. Esta hegemonía lleva a muchos historiadores a analizar y categorizar este cine primigenio en base a la concordancia que pudieran tener con este lenguaje estandarizado o si de algún modo lo anticipaban. Lo que los relegó a la categoría de remanentes o

---

<sup>68</sup> Doane lo explica: “*Although magic films were quite popular, many of the earliest films were in fact “occasional” films, dealing in a documentary fashion with an incident, a place, an activity- the stuff of everyday life. The overwhelming hegemony of narrative in the later Hollywood cinema of the classical era led earlier film historians to construct a teleology that organized silent films and hierarchized them according to their ability to anticipate the dominant narrative function [...]*”. Citado en: DOANE, M. Op. Cit. 2002. p141.

tentativas cuando desde una perspectiva diferente (como la que presentan críticos como Tom Gunning o Charles Musser) representan un género dominante en el cine más preocupado por las cualidades observacionales que el medio ofrecía que con el buscar fórmulas narrativas. Una predominancia que menguó a finales de la primera década del siglo XX cuando en los estudios se comenzó a imponer la producción de filmes narrativos. Este cambio o desplazamiento de lo representable (por la imagen fotográfica fija o en movimiento) marca un cambio de paradigma respecto la vía estándar que las vanguardias han pretendido desandar en pos de una cierta pureza<sup>69</sup>.

### 3.1.5. El dilema narrativo.

*“Debido a que la fascinación por la contingencia hace resurgir el espectro de la pérdida pura, la posibilidad de la eliminación completa del momento pasajero, la*

---

<sup>69</sup> Habla Doane de el nexo de unión entre cine y fotografía y como sus rasgos en común los ligan a la noción de contingencia indispensable para entender la imagen moderna: *“This predilection for the contingent is yoked to the photographic base of the cinema. Historical analyses of photography consistently demonstrate photography’s inclination toward the contingent, the particular, the detail. For Peter Galassi, photography is simply the culmination of a movement in history of art away from the general or the schematic, and toward the precise, the partial, the transient, and embodied view. In the two centuries preceding the birth of photography, artistic representation strove “to present a new and fundamentally modern pictorial syntax of immediate, synoptic perceptions and discontinuous, unexpected forms. It is the syntax of an art devoted to the singular and contingent, rather than the universal and stable. It is also the syntax of photography.” In Galassi’s argument, the technology of photography itself constitutes an instant consolidation and stabilization of a form of perception arduously and painstakingly developed, with numerous lags and setbacks over a protracted period, in art. Photographic technology is the automatic, unthinking guarantee of the predilection for the contingent [...]”*. Citado en: *Ibidem*. p.142.

*degradación del significado, provoca también el deseo por su contrario: la posibilidad de la estructura.*<sup>70</sup>

Nos encontramos entonces de bruces con el dilema narrativo. Es decir, cómo se estructura una obra visual en cuya razón de ser está implícita el rechazo a esa misma estructuración narrativa. Una estructura que tiene como base la secuencia, es decir, la yuxtaposición (ya sea física o temporal) de una imagen con otra. Un encadenamiento que abre toda una serie de significados y posibilidades más allá del lenguaje estandarizado, pero con éste siempre al acecho. En esta basculación entre cronología y anacronía encontramos el evento como elemento unificador, o por lo menos que nos permite bascular entre uno y otro. El evento que presupone lo accidental, lo fortuito y lo pasajero hace referencia, como indica Doane, a un suceso meticulosamente preparado.

Las fotografías de “Sentimental Journey” hacen referencia también a esta ambigüedad del evento en el momento que, aunque son situaciones planificadas (dentro de un viaje de luna de miel con un itinerario fijado, y con algunas situaciones probablemente preparadas para ser fotografiadas) hacen constantemente referencia a lo contingente. Parecen levitar sobre la concreción de la representación fotográfica, con una secuencia que constantemente elude cualquier narrativa o intento de estructuración. Justo cuando parece que se nos va a describir una acción (un momento de descanso,

---

<sup>70</sup> En el original: “*Because a fascination with contingency raises the specter of pure loss, the possibility of complete obliteration of the passing moment, the degradation of meaning, it also elicits a desire for its opposite- the possibility of structure.*”. Citado en: Ibidem. p140.

un paseo o un acto sexual) la secuencia se desvanece en una serie de vistas anodinas e inconexas hilvanando una serie de momentos anti-climáticos. Rehuendo constantemente ese momento decisivo/cumbre la práctica de Araki conecta con esas vanguardias que buscan explorar nuevos modos de expresión y ampliar las posibilidades de la imagen.

La idea del tiempo como un bloque fijo y homogéneo (Bergson y su instante indivisible) hace tiempo que se tambalea y aunque en los 60s y 70s se extienden estas exploraciones formales entre tiempo e imagen sus orígenes son muy anteriores. La descomposición y desmantelamiento del instante decisivo tiene lugar paradójicamente antes de su institucionalización. A finales del siglo XIX Leland Stanford (afamado empresario, anterior gobernador de California y posteriormente fundador de la universidad que lleva su nombre) quería demostrar lo que para él era una evidencia: que durante el trote había un instante en el que el caballo “volaba”. Una bravuconada que casi sin buscarlo daría un vuelco a la relación entre tiempo y fotografía, planteando nuevas posibilidades e interrogantes que aún hoy no han sido del todo resueltos. Un momento icónico que nos lleva a un nuevo capítulo de la relación entre tiempo, movimiento e imagen: El caballo de Muybridge.

## 3.2. CUÁNDO MOVERSE, CUÁNDO DETENERSE.

### 3.2.1. Eadweard Muybridge y la cronofotografía.

Durante mucho tiempo se ha considerado a Eadweard Muybridge como uno de los padres, o por lo menos un precursor imprescindible, de las imágenes en movimiento. Es evidente que sus experimentos fotografiando personas y animales en movimiento constituyen un puente y conexión entre la fotografía y el cine. La fotografía secuencial se convertía en la materia prima para probar los inventos que vendrían después (como el Kinetoscopio, Vitascopio y el Cinematógrafo) que suponían diferentes técnicas para la visualización/proyección de imágenes fijas a gran velocidad. Aun así, el mismo Muybridge observaba estos inventos más como una consecuencia o derivación de sus investigaciones que como una culminación de su trabajo<sup>71</sup>.

Viendo la progresión y el solapamiento de diferentes técnicas e inventos (primero de toma de imágenes fijas y a su vez de visualización de las mismas) resulta casi lógico ver los estudios del movimiento como un paso

---

<sup>71</sup> “Shortly after his death Eadweard Muybridge received the title ‘father of the motion picture.’ Although Muybridge himself, a few years before he died, made the connection between his photographic records of human beings and animals in motion and newly appearing devices such as the Kinetoscope, Vitascope and Cinématographe, there is little doubt that he would have been surprised by the suggestion that these inventions were the culmination of his work. Nor should an exploration of Muybridge in relation to the history of cinema take such a narrow view, regarding his work as significant only in so far as it serves as harbinger of the work of Thomas Edison and the Lumière brothers, let alone that of Orson Welles, Stan Brakhage or Steven Spielberg.” Citado en: GUNNING, T. “Never Seen this Picture Before: Muybridge in Multiplicity” en: CAMPANY, David (ed.) *The Cinematic*. London/Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2007. p20.



previo y natural de lo que posteriormente se convertiría en el cinematógrafo. Las imágenes fijas tomadas a gran velocidad, y en fracciones de tiempo breves, permitían luego ser proyectadas otra vez a gran velocidad (de 18 frames por segundo y posteriormente 24 frames por segundo) y provocar (y recomponer) el efecto de movimiento previamente descompuesto. Pero es este espacio y brecha entre las imágenes tomadas en serie y las mismas imágenes proyectadas en la que el tiempo se articula y desenvuelve, emanando/tomando diferentes significados.

Aunque ambas orillas se encuentren muy cercanas el estrecho que las separa es más grande de lo que parece. La razón es así mismo simple: el objetivo de cada técnica es prácticamente opuesto, aunque juegan con el mismo tablero y fichas. En el centro de los experimentos de Muybridge (y de otros pioneros como Etienne-Jules Marey, con el que Muybridge se asociaría después) había una curiosidad científica<sup>72</sup>. Ambos pretendían descomponer

---

<sup>72</sup> A pesar de que los experimentos de Muybridge empiezan con el objetivo de refutar una creencia popular, y por tanto un imponer la ciencia al mito, Muybridge siempre había tenido pretensiones artísticas y eso sin duda impregna su trabajo. Lo explica con detalle Rebecca Solnit: "*Occident, the horse that Muybridge photographed in 1872, was one of the fastest trotting horses in the country. At the time trotting races were a national passion, [...] Occident belonged to Leland Stanford, who had brought speed to the country in a far more dramatic way, as one of the four masterminds of the transcontinental railroad completed three years earlier. [...] No space so vast had ever been shrunk so dramatically. [...] In the spring of 1872, a man photographed a horse. Stanford commissioned the photographs in the hope that they would solve a debate about whether a trotting horse ever has all four feet off the ground at a time. Muybridge's first photographs gave an affirmative answer to that minor scientific question., but by later in the decade he realized that the project has broader possibilities and got Stanford to underwrite his development of them.*" Citado en: SOLNIT, R. *River of Shadows. Eadweard Muybridge and the Technological Wild West*. New York: Viking Penguin, 2003. pp 4-6.

el tiempo y el movimiento en fragmentos cada vez más breves con el fin de observar la realidad y el transcurso del tiempo con un detalle imperceptible a simple vista. Esto es, a través de la tecnología y utilizando la cámara como herramienta analítica, superar la visión humana y sobreponerse a las limitaciones del ojo humano<sup>73</sup>. En el caso del cinematógrafo (e inventos similares) éste se vale de los fragmentos de tiempo descompuestos y fijados en serie sobre un soporte fotográfico para luego proyectarlos a gran velocidad con el fin de ‘resucitar’<sup>74</sup> ese tiempo descompuesto. En resumen, uno pretende mostrar lo que el ojo humano no es capaz de ver, y el otro pretende mimetizar y reproducir lo que el ojo humano ve. Un matiz importante para entender y apuntar los principales rasgos en la compleja relación entre la imagen fija y la imagen en movimiento con el tiempo.

---

<sup>73</sup> Por otro lado, el impulso de numerosos avances tecnológicos de la época como son el ferrocarril y el telégrafo y el reloj. El dominio del espacio y el tiempo que marcaría el paso a la modernidad y un cambio de paradigma en la relación del hombre con su entorno: “*The railroad, the photograph, the telegraph, were technologies for being elsewhere in time and space, for pushing away the here and now. They made the vast expanses not so vast, the passage of time not quite so unrelenting. They were celebrated for the very real powers and pleasures they supplied, the real isolations and inconveniences they undid. [...] Each event and thought itself must have been experienced at a radically different pace- what was slow then was slower than we could now tolerate, slower than we could pay attention to; while the speed of our own lives would have gone by them like the blur of speed before Muybridge’s images [...] Distance had a profundity that cannot be imagined now.*” Citado en: *Ibidem*, pp19-21.

<sup>74</sup> La cualidad ontológica de la imagen fotográfica de la que hablaba André Bazin: “*Esas sombras grises o de color sepia, fantasmagóricas, casi ilegibles, no son ya los tradicionales retratos de familia, sino la presencia turbadora de vidas detenidas en su duración, liberadas de su destino, no por el prestigio del arte, sino en virtud de una mecánica impasible; porque la fotografía no crea —como el arte— la eternidad, sino que embalsama el tiempo; se limita a sustraerlo a su propia corrupción. [...] Por (cont.) primera vez, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio.*” Citado en: BAZIN, A. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, 2001. p29.

La experiencia que uno extrae del paso de una imagen a otra en una secuencia fotográfica, como las de Muybridge por ejemplo, se ha considerado tradicionalmente como cumulativa, y se desarrolla como una experiencia sintética del tiempo continuo. Cada elemento de la secuencia es percibido consecutivamente como en una línea o secuencia a diferencia de la forma cinematográfica en la que cada imagen se superpone desplazando a su predecesora y así sucesivamente.<sup>75</sup>

En el caso de la imagen cinematográfica la idea (o sensación) de movimiento nace del constante proceso de superposición en la impresión retenida de otra nueva impresión<sup>76</sup>. Esta asunción de que el ensayo o serie fotográfica y el proto-cine<sup>77</sup> convergen en un mismo punto es errónea

---

<sup>75</sup> “Serial photography has regularly been said to be like film or to be a precursor to film. The experience one gets in the movement from one image to the next to film. The experience one gets in the movement from one image to the next to the next to the next, in a Muybridge series, for example, has routinely been understood to be cumulative, to develop as a synthetic experience of continuous time. ‘Each sequential element is perceived not next to the other,’ as one classic account of film has it, one that has also been used to explain the working of the photographic essay, ‘but on top of each other. For the idea (or sensation) of movement arises from the process of superimposing on the retained impression of the object’s first position, a newly visible further position.” Citado en: STIMSON, B. *The Pivot of the World: Photography and its Nation*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2006. También citado en: CAMPANY, D. (ed.) *The Cinematic*. London/ Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2007. pp93-94.

<sup>76</sup> Ibidem. p94 (ver nota 11 del texto).

<sup>77</sup> Entendido como primeras formas primigenias de proyección de imágenes en serie y secuencia.

inexacta<sup>78</sup> y confunde una forma con la otra<sup>79</sup>. Las similitudes entre las dos formas son evidentes pero la sensación de movimiento asociada con el cine es en efecto muy diferente a la ofrecida por la serie fotográfica. Indicando solo la evidencia de que en el ensayo fotográfico es diferente al cine precisamente porque no superpone cada imagen encima una de la otra, que cada imagen, cada instante de la representación es preservado y no desplazado por la siguiente imagen.

Más allá de que las series de Muybridge pretendan detener y fragmentar tiempo para reconstruir una secuencia de eventos (o fragmentos de una acción) funcionan en base al tiempo y como éste se reconstruye a través de su reordenación, casi siempre con el fin de elaborar una narración. Por contra el cine trabaja con bloques de tiempo capturados a gran velocidad por una cámara y luego proyectados a esa misma velocidad con el fin de resucitar una impresión de la realidad reordenada por vía del montaje (interno y externo). Es interesante como ambos medios comparten el impulso de elaborar (cada uno con sus medios) una narración. Es este impulso narrativo el que en cierto modo acerca (de nuevo) las pautas de secuenciación narrativa

---

<sup>78</sup> Lo explica Stimson: “*This routinely assumed conflation of the photographic essay with the prehistory of film is misleading and collapses one distinctive historical formation into another. The similarities between the two forms are clear, but the idea and sensation of movement associated with film were, in fact, very different in kind from those offered by serial photography*”. El argumento de Stimson, que intentaremos rebatir, o por lo menos matizar posteriormente, sigue así: “[...] *the photographic essay is different from film precisely because it does not place each subsequent image on top of that which comes before it, that each image in the series each instant in the representation, is preserved rather than being displaced by its follower*.” Ambas citas de: Ídem.

<sup>79</sup> Ibidem. p90 (ver nota 12 del texto).

tanto en la serie fotográfica como en la secuencia cinematográfica. O como dice Laura Mulvey “como la presencia del tiempo en si misma se puede descubrir detrás de la máscara de la narrativa<sup>80</sup>”

La imagen en movimiento y la imagen fija pese a compartir el mismo núcleo (la imagen fotográfica) muestran al espectador diferentes percepciones del tiempo. El uno una imagen fija extraídas del flujo del tiempo y la segunda una serie de imágenes visionadas con la intención de reproducir ese mismo flujo temporal en un fragmento más amplio.

Lo que ya es más cercano es la concepción de este tiempo externo de la imagen, lo que vendría a ser la narración que se elabora a través de una serie de imágenes ya sean fijas o en movimiento. Roland Barthes sugiere que la imagen fotográfica “embalsama” un momento en el tiempo, una imagen de la vida detenida que con el tiempo se convertirá en una imagen de la vida después de la muerte. Una presencia que el mismo Barthes niega a la imagen cinematográfica<sup>81</sup>. Es esa ausencia de *punctum*, del que según Barthes el cine carece, debido al constante desplazamiento de una imagen a otra que la

---

<sup>80</sup> “I am [...] interested in the ways in which the presence of time itself can be discovered behind the mask of storytelling.” En: MULVEY, L. “Stillness in the Moving Image: Ways of Visualizing Time and Its Passing”. En: CAMPANY, D. Op. Cit. 2017. p135.

<sup>81</sup> “Roland Barthes, unsurprisingly, provides a point of departure. “Camera Lucida” establishes key attributes of the still photograph’s relation to time. Most particularly, Barthes suggests that as the photographic image embalms a moment of time, it also embalms an image of life halted, which eventually, with the actual passing of time, will become an image of life after death. In numerous passages, he associates the photographic image with death. But he denies that this presence can appear in cinema. Not only does the cinema have no ‘punctum,’ but it both loses and disguises its relation to the temporality characteristic of the still photograph because of its movement [...]”. Citado en: Idem.

asemeja más a una ilusión. Una domesticación de la fotografía que, por otro lado, en su fijeza nos presenta una porción de tiempo, que nos interroga y nos transporta a otras vistas, lo que Barthes asemeja a una alucinación<sup>82</sup>. O como Raymond Bellour indica, parafraseando a Barthes, es que “por un lado el movimiento, el presente, la presencia; por el otro, inmovilidad, el pasado, una cierta ausencia. A un lado, el consentimiento de la ilusión; al otro, la búsqueda de una alucinación.”<sup>83</sup>

Barthes apunta como la imagen en movimiento además de carecer de *punctum* pierde y esconde su relación con el tiempo, tan característica de la imagen fija. Una relación marcada por dos factores: Primero el movimiento inherente a la tecnología cinematográfica, es decir, el movimiento del

---

<sup>82</sup> Sigue Mulvey citando a Roland Barthes: “*In the cinema, whose raw material is photographic, the image does not, however, have this completeness (which is fortunate for the cinema). Why? Because the photograph taken in flux, is impelled, ceaselessly drawn towards other views; in the cinema, no doubt, there is always a photographic referent, but this referent shifts, it does not make a claim in favour of its reality, it does not protest its former existence; it does not cling to me: it is not a spectre.*” BARTHES, Roland “Camera Lucida”, Hill & Wang, New York, 1981. p.89. Para la referencia bibliográfica usaremos la edición en español: BARTHES, Roland “Camera Lucida”, Paidós, Barcelona, 1989. Mulvey sigue: “*Furthermore, ‘The cinema participates in the domestication of Photography– at least the fictional cinema, precisely the one said to be the seventh art; a film can be mad by artifice, can present the cultural signs of madness, it is never mad by nature (by iconic status); it is always the very opposite of an hallucination; it is simply an illusion; its vision is oneiric, not ecmnesic.*” En: *Ibidem*. pp135-136.

<sup>83</sup> “*Raymond Bellour paraphrases Barthes’ distinction between the photograph and the cinema: ‘On one side, there is movement, the present, presence; on the other, immobility, the past, a certain absence. On one side, the consent of illusion; on the other, a quest for hallucination. Here, a fleeting image, one that seizes us in its flight; there, a completely still image that cannot be fully grasped. On this side, time doubles life; on that, time returns to us brushed by death.*” Cita original de: BELLOUR, R. *Between-the-Images*. Zurich & Dijon, JRP Ringier/ Les presses du reel, 2011. Citado también en: CAMPANY, D. (ed.) *Op. Cit.*, 2007. p136.

celuloide cuando se desplaza por el proyector, y segundo las propiedades conceptuales e ideológicas de la narrativa. Entre estos dos factores existe lo que Mulvey llama una “alianza objetiva’ que une el movimiento hacia delante del mecanismo (cinematográfico) con la ilusión de movimiento y el movimiento de la narración” que marca la obsesión con el movimiento que el cine (sobre todo de ficción) ha tenido desde sus orígenes<sup>84</sup>.

Llegamos a la cuestión de la ficción y la doble temporalidad inherente en el cine de ficción narrativo. Es en esta dualidad en la que se forma esta contradicción y conflicto de temporalidades. El tiempo en el que se produce el registro de una imagen a través del mecanismo de la cámara y se plasma en un soporte físico. En este proceso la imagen se constituye como índice de la real, atributo común con la fotografía fija, conjugando a su vez el presente y pasado (*‘there-and-then-ness’*)<sup>85</sup>.

---

<sup>84</sup> Mulvey lo explica detalladamente: “*There are two factors here: first, the movement inherent to the cinematographic technology as the celluloid travels through the machine, enhanced by the camera’s own ability to move; second, the conceptual and ideological properties of storytelling. Between the two exists the ‘objective alliance’ that links cinema’s mechanical forward movement, the illusion of movement and the movement of narrative. This obsession with movement has dominated cinema from its origins (although avant-garde movements have continually rebelled against it), and it is beginning to blur as celluloid is displaced onto technologies that allow access to an illusion of its inherent stillness.*” Citado en: MULVEY, L. Op.Cit. En: CAMPANY, D. Op. Cit. 2017. p135-136.

<sup>85</sup> “*The question of fiction is central here and leads directly to the film fiction’s ‘double temporality.’ Creating a contradiction or a fundamental duality, conflicting temporalities lie at the heart of narrative cinema: 1. There is the moment or registration, the moment when the image in front of the lens was inscribed by light onto photosensitive material passing behind the lens. This inscription gives the cinematic sign its indexical aspect, which, in turn, draws attention to the sign’s temporal attribute, giving it, in common with the still photograph, its characteristic ‘there-and-then-ness’.*” Citado en: Ídem.

Por otro lado, en el momento en el que el frame es absorbido por la ilusión de movimiento de la narración también la conjugación del tiempo pasado, inherente en la imagen fija, queda a su vez absorbido por ese movimiento y el tiempo pasa a una suerte de presente continuo (*'here-and-now-ness'*). Esta nueva temporalidad se impone (vía narración) a las cualidades de la imagen (fija) reprimiendo y minimizando los atributos estéticos que ambas imágenes (a priori) comparten<sup>86</sup>.

Es la narración la que impone su propia temporalidad<sup>87</sup>. No es la relación espacial de la imagen (en la página, en la pantalla) sino la relación sintáctica (narrativa) que se establece entre imágenes lo que hace converger y encontrar nuevos puntos de encuentro entre las dos imágenes (fija y en movimiento). Otra idea común al diferenciar ambas imágenes tiene que ver con la recepción de las mismas. Así como el cine se ha analizado como un bloque de tiempo inamovible. El espectador recibe pasivamente la película debido a lo que Blake Stimson llama “la mecanización del despliegue performativo”<sup>88</sup>, que no es más que la estandarización de la proyección y

---

<sup>86</sup> “*Just as the still frame is absorbed into the illusion of movement of narrative, so does the ‘then-ness; the presence of the moment of registration associated with the aesthetics of still photography, have to lose itself in the temporality of the narrative and its fictional world. There is a presence, a ‘there-and-now-ness; that the cinema asserts through its ‘objective alliance’ with storytelling that (cont.) downplays, even represses, the aesthetic attributes it may share with the photograph’.* Citado en: Ídem.

<sup>87</sup> “*Christian Metz also points out that the immobility and silence of the still photograph, with its connotations of death, disappears in the moving image. To repeat: narrative asserts its own temporality’.* Citado en: Ibid. p.137.

<sup>88</sup> Stimson lo desarrolla: “*The motion of film through the projector thus unavoidably takes on a function above and beyond that given by the movement of the essay: it gives rigid form to time and set temporality*



difusión de la imagen cinematográfica. Una convención que sitúa al espectador en una posición patentemente pasiva. La fotografía por otro lado se analiza como un objeto físico, palpable e inmóvil, que obliga al espectador a establecer un diálogo más activo. Apunta Stimson que “Lo quiera o no el cine se convierte a sí mismo en un monólogo cuando se desmoronan el espacio atemporal y analítico abierto por la abstracción de la serie fotográfica, devolviéndolo al falso naturalismo sinestético del tiempo”<sup>89</sup>.

Este argumento se sustenta más en la recepción de la imagen que en la naturaleza del medio en sí. La prueba es que la aparición de nuevas tecnologías digitales (desde video al dvd y el *streaming*) modifican y en parte neutralizan el núcleo de ese mismo argumento, lo que nos lleva a un necesario replanteamiento del mismo. Una tecnología que abre una nueva perspectiva en la que el espectador es libre de parar, rebobinar, reproducir y en fin interactuar libremente con el film.

De repente ese bloque inamovible, ese monólogo del que habla Stimson, se vuelve más maleable y bidireccional, lo que lo acerca más al modo como un

---

*to form, and this addition endows film form (regardless of how plastically is conceived, regardless of the degree to which other forms of time— narrative time, the time of the film crew or actors, the original temporality of the film itself— are challenged) [...] The film viewer is given a set, invariable chunk of time that is divided up and rewoven, [...] receives [...] a packaged composition of time, a pictorial window-on-the-world expression of the experience of time. [...] Film, in short, limits the performative unfolding made available in the photographic essay by its mechanization of the unfolding itself.* Citado en: STIMSON, B. Op. Cit. en: CAMPANY, D. (ed.) Op. Cit., 2007. pp94-95.

<sup>89</sup> En el original: “*Whether it wants to be or not, film makes itself over into a one-sided conversation [...] by collapsing the analytical, atemporal space opened up by the abstraction of serial photography back into a false synaesthetic naturalism of time.*” Citado en: Ídem.

espectador/lector interactúa con, por ejemplo, una obra literaria<sup>90</sup>, o en este caso con un fotolibro. Hay un modo correcto o estándar de lectura, esto es leer el libro de principio a fin. Como hay un modo previsto de cómo una película será vista de principio a fin, aunque es normal volver atrás releer un pasaje o saltarse un capítulo, como es posible saltarse un fragmento que no nos interese o reproducir las veces que queramos un fragmento que nos interese. Es este cambio en la interacción con la obra (del monólogo al diálogo) el que inesperadamente acerca ambas formas. Uno al observar un fotolibro puede detenerse en una fotografía concreta, interrumpir la secuencia, pasar al final directamente, controlar la velocidad en la que pasamos las páginas, etc. al igual que con el mando a distancia uno controla la velocidad, orden y secuencia del film: el espectador toma el control de su interacción con la obra fílmica como antes la tenía con la obra fotográfica.

Así la imagen cinematográfica liberada de la sala de cine permite una interacción más fluida con el espectador y, así mismo, un diálogo más abierto sin restricciones con la fotografía. No es superficial considerar el gran impacto que la llegada de las tecnologías digitales ha tenido tanto en el cine como práctica artística como en la crítica cinematográfica. Las nuevas tecnologías permiten al espectador parar, mirar y pensar. “Este proceso abre la posibilidad de un nexo que lleva a un tipo de reflexiones teóricas

---

<sup>90</sup> Es quizás casualidad, o no, que los bloques en los que se divide una película en un dvd se llamen ‘capítulos’ y no ‘escenas’ o ‘secuencias’ utilizando una nomenclatura literaria y no cinematográfica.

desarrolladas para analizar la imagen fija a tomar nueva relevancia para la imagen en movimiento<sup>91</sup>.

### 3.2.2. La narratividad como liberación. Primeras sinergias.

*“No picture could exist today  
without having a trace of the film still in it,  
at least no photograph”*  
Jeff Wall<sup>92</sup>

Y desde esta nueva perspectiva ambas imágenes se aproximan encontrando nuevos puntos de conexión. Sobre todo, en el caso de los fotolibros que, a diferencia de los catálogos, se les presupone una intención narrativa en la secuenciación con la intención de elaborar un significado más allá de la mera acumulación de imágenes. Es esta intención narrativa la que lleva a un nuevo campo de análisis a la imagen fotográfica. La imagen individual, esta vez sujeta a una secuencia, se desdobla. Un desdoblamiento que hace referencia tanto a la temporalidad de la imagen como a la de su significado. Una dualidad parecida al de la imagen cinematográfica en la que la narración y su temporalidad se impone a los diversos tiempos en los que cada toma se rodó.

---

<sup>91</sup> En el original: “[...] particularly through access to the cinema’s essential stillness, new technologies allow the spectator time to stop, look and think. This process opens up the possibility of a link that takes the kind of theoretical reflection developed for an analysis of the still photograph to a new relevance for the moving image.” Citado en: MULVEY, L. Op. Cit. En: CAMPANY, D. Op. Cit. 2017. p135.

<sup>92</sup> Citado en: STIMSON, B. Op.Cit. En: CAMPANY, D. Op. Cit. 2017. p102.

Es precisamente esa rápida expansión y popularización del cine como medio de entretenimiento, y el consecuente arraigo en el inconsciente social, lo que lleva a una expansión igual de rápida de la fotografía fija en su forma narrativa (desde el reportaje hasta las fotonovelas en sus múltiples formatos). Una nueva modalidad de la imagen fija que actúa como sucedáneo de la imagen en movimiento, inmaterial imposible de atesorar, y se constituye a su vez en fetiche (cualidad inherente de la imagen fija como argumenta Christian Metz<sup>93</sup>) y permite al espectador “poseer” el cine, desprovisto del movimiento, pero conservando sus cualidades de índice y su temporalidad/narratividad. Lo que nos lleva a un terreno híbrido en el que la narración en imágenes fijas (desde sus formas primitivas como la tira cómica) y la temporalidad única (diegética) en el cine encuentran puntos de conexión en un espacio que ya no es la fotografía como se conocía hasta entonces, pero tampoco es cine. Es en este nuevo terreno en el que se ubican, entre otras obras visuales, algunos fotolibros que exploran esta zona gris entre cine y fotografía.

Puestas en duda las cualidades que se dan por supuestas de la imagen (tanto fija como en movimiento) cabe reevaluar hasta qué punto la imagen resulta un vehículo flexible y maleable en el que tengan cabida diferentes concepciones temporales y posibilidades narrativas más allá del canon. Desligada del movimiento y la fijeza, o mejor dicho absorbiéndolos en su poso intrínseco, las imágenes encuentran puntos de conexión hasta entonces poco plausibles.

---

<sup>93</sup> METZ, C. “*Photography and Fetish*”. En: CAMPANY, D. (ed.) Op. Cit. 2017. pp124-133.

La imagen liberada, a través de la narrativa, del movimiento y la fijeza como elementos definitorios lleva a una serie de artistas a buscar nuevas formas de expresión híbridas y alejadas del canon. Un terreno inexplorado que casi sin pretenderlo acerca más a fotógrafos y cineastas y en el que es habitual que se compatibilicen ambas prácticas.

Araki (como Clark, Goldin y tantos otros) consciente o inconscientemente beben de una tradición que se expande más allá de Frank, Klein o Van der Elsen (la tradición fotográfica) y que encuentra un hilo conductor en referentes tan dispares como Andy Warhol, Roberto Rossellini, James Coleman, Michelangelo Antonioni o Douglas Gordon. Artistas que captaron la paradoja inherente en la imagen y crearon en los espacios (intersticios) abiertos por este desdoblamiento.

### **3.2.3 El ojo inocente. Visión y modernidad.**

La modernidad es un fenómeno transversal que engloba prácticamente todas las facetas de la vida. Desde el trabajo y el ocio hasta los espacios más íntimos y privados. La mirada y representación del mundo, el tiempo y su gestión y el (nuevo) rol central que toma en la sociedad pasan al centro del debate y establecen nuevas reglas del juego con las que el individuo se relaciona con su entorno.

Un nuevo modo de entender el mundo que provoca un enorme (por su magnitud y amplitud) desplazamiento de lo que entendemos por realidad. Esta misma amplitud hace difícil establecer un punto concreto sobre el que

se produce este desplazamiento; y nos encontramos con una serie de factores y circunstancias que sumados provocan este radical (aunque paulatino) cambio de dirección. Algunos factores resultan más evidentes (cambio en la organización del trabajo, estandarización de los horarios, desarrollo en las comunicaciones, crecimiento de la población urbana, etc.) y otros resultan un tanto más oscuros o por lo menos más difíciles de precisar. Un ejemplo es el caso de lo que podríamos llamar el “observador moderno”. Un concepto que ha quedado diluido en tantos otros apartados de la modernidad pero que resulta de una importancia primordial para poder entenderla. Cómo el individuo percibe, ordena y sintetiza el mundo a su alrededor con la mirada (el ojo) como elemento (y herramienta) central.

Ya desde las primeras décadas del siglo XIX el individuo como observador, el ojo y la visión subjetiva se erigen como elementos de estudio claves para las ciencias empíricas. Un desplazamiento que viene marcado por el paso de las ópticas geométricas del siglo XVII y XVIII a las ópticas fisiológicas que dominan los estudios científicos y filosóficos sobre la visión en el siglo XIX. El cuerpo toma un rol primordial como elemento central para aprehender el mundo. Este creciente interés y foco en la visión individual tiene un doble filo: por un lado, desvincula la mirada y la observación de una visión hierática representada por el clasicismo. Pero, por otro lado, este interés lleva a buscar y exponer las idiosincrasias del ojo “normal”<sup>94</sup>. Es decir,

---

<sup>94</sup> “*Retinal afterimages, peripheral vision, binocular vision, and thresholds of attention all were studied in terms of determining quantifiable norms and parameters. The widespread preoccupation with the defects of human vision defined ever more precisely an outline of the normal, and generated new technologies for imposing a normative vision on the observer.*” Citado en: CRARY, J. “Modernity and the Problem of the

sistematizar y cuantificar la visión en parámetros y normas que puedan a su vez ser usadas para generar nuevas tecnologías con el fin de imponer una visión normativa del observador. Esta nueva forma de “realismo”, y de cultura visual de masas, precede la invención de la fotografía y los procesos de reproducción mecánica y no al revés como comúnmente se presupone<sup>95</sup>.

La modernidad coincide con el derrumbamiento de los modelos clásicos de visión y los espacios estables de representación que delimitaban. Supone el final de los cimientos de la visión trascendente/clásica y viene a su vez acompañada de toda una serie de esfuerzos/estudios encaminados a recodificar las actividades del ojo, es decir de construir un nuevo régimen normativo y teórico a fin de aumentar su productividad y eficiencia. Lo que primero podría interpretarse como una liberación por el derrumbamiento del régimen clásico queda pronto sustituido por los imperativos del capitalismo moderno que impone a su vez un régimen igual de rígido pero esta vez destinado a racionalizar y gestionar la percepción<sup>96</sup>.

---

Observer”. En *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1992. p16.

<sup>95</sup> Crary lo apunta así: “*What is important, then, is that these central components of nineteenth-century ‘realism,’ of mass visual culture, preceded the invention of photography and in no way required photographic procedures or even the development of mass production techniques. Rather they are inextricably dependent on a new arrangement of knowledge about the body and the constitutive relation of that knowledge to social power. These apparatuses are the outcome of a complex remaking of the individual as observer into something calculable and regularizable and of human vision into something measurable and thus exchangeable.*” Citado en: *Ibidem*, p17.

<sup>96</sup> Crary explica como en este período de transición (y pesar de no aprovechar la coyuntura) el arte moderno sí que descubre una de las ideas donde pondrá particularmente el foco: “*If there is ever a ‘liberation’ of visión in the nineteenth century, this is when it first happens. In the absence of the juridical*

John Ruskin, escritor y crítico, habla también en sus textos de la búsqueda de una cierta inocencia de la mirada: una visión subjetiva pura que permita “un acceso directo y sin filtros a la evidencia que otorga este sentido privilegiado”<sup>97</sup>. Es engañoso reclamar una cierta inocencia cuando a lo que se refieren Ruskin, Cézanne, Monet y tantos otros autores y artistas de la época es más bien a un espacio libre de códigos históricos e imperativos estéticos. Una idea de “percepción pura” que debía excluir o esconder cualquier elemento que obstruyese su funcionamiento, ya fuera el lenguaje o la memoria histórica<sup>98</sup>.

*“Para nuestro ojo es más cómodo reaccionar a un estímulo reproduciendo una vez más una imagen ya producida anteriormente que registrar lo que es diferente y nuevo de esa impresión”*

Friedrich Nietzsche<sup>99</sup>

---

*model of the camera obscura, there is a freeing up of vision, a falling away of the rigid structures that had shaped it and constituted its objects. But almost simultaneous with this final dissolution of a transcendent foundation for vision emerges a plurality of means to recode the activity of the eye, [...] the imperatives of capitalist modernization, while demolishing the field of classical vision, generated techniques for imposing visual attentiveness, rationalizing sensation, and managing perception”. Citado en: Ibidem, p24.*

<sup>97</sup> CRARY, J. Op. Cit., 1992. p95.

<sup>98</sup> Ibidem, p96.

<sup>99</sup> En el original: “Our eye finds it more comfortable to respond to a given stimulus by reproducing once more an image that it has produced many times before, instead of registering what is different and new in an impression”. Ibidem, p97.



Fenómenos visuales subjetivos como las imágenes residuales son conocidos desde mucho antes del siglo XIX, pero hasta entonces se habían considerado meras apariencias y por tanto relegadas a lo “espectral”. Pero a principios del siglo XIX y especialmente con los estudios de Goethe sobre la visión, estos fenómenos adquieren un estatus de “verdad” y se integran como un factor más de la visión humana<sup>100</sup>.

Este desplazamiento y ampliación de lo que constituye la visión humana, de sus posibilidades y alcance, tiene una doble vertiente: por un lado, lleva a una nueva sistematización (de un cierto lenguaje y conjunto de normas) y por tanto a establecer un marco igual de rígido que el anterior; por otro lado, y este el factor que nos interesa, el de abrir el abanico de lo que es y entendemos por “la visión” (humana). Un replanteamiento que abre una grieta en el modelo clásico y en cierto modo ofrece un proyecto (tentativo, potencial) de una visión imperfecta e inacabada, en la que la contingencia (ese rasgo clave en la modernidad artística) toma un protagonismo que hasta entonces se le había negado.

Al incorporar estos fenómenos subjetivos al conjunto de la visión humana y colocarlos en el centro del debate y estudio de la misma se producen además dos cambios importantes: Las imágenes residuales presentan un fenómeno visual que se produce en el sujeto interno sin interacción con el mundo exterior, es decir, se abre un espacio de visión puramente subjetivo y sin vínculo con el mundo exterior. Además, introduce

---

<sup>100</sup> Ídem.

la temporalidad como un elemento ineludible de la visión/observación. Un giro radical respecto a los estudios ópticos clásicos (de Aristóteles a Locke) en los que la instantaneidad de la transmisión óptica era un pilar fundamental. Este renovado nexo entre cuerpo y observación hace que visión y temporalidad se conviertan en elementos inseparables<sup>101</sup>.

#### 3.2.4. El impresionismo y la nueva objetividad<sup>102</sup>.

A mediados de los años 20 del siglo XIX hay una abundancia de investigaciones y estudios sobre la persistencia retiniana y la imagen remanente. Esto tiene un efecto colateral en la creación y profusión de toda una serie de invenciones y artilugios experimentales. Inicialmente destinados a la observación científica pronto son adoptados por una creciente cultura del ocio y entretenimiento que ve en su capacidad de ilusionismo y sorpresa un

---

<sup>101</sup> Estas imperfecciones y fenómenos residuales toman un protagonismo que modifica la idea de “visión”: *“They are no longer deceptions that obscure a ‘true’ perception; rather they begin to constitute an irreducible component of human vision. For Goethe and the physiologists who followed him there was no such thing as optical illusion: whatever the healthy corporal eye experienced was / fact optical truth. [...] as observation is increasingly tied to the body in the early nineteenth century, temporality and vision become inseparable. The shifting processes of one’s own subjectivity experienced in time became synonymous with the act of seeing, dissolving the Cartesian ideal of an observer completely focused on an object.”* CRARY, J. Op. Cit., 1992. pp97-98.

<sup>102</sup> Aunque bastante posterior al periodo que tratamos no por casualidad existe durante la República de Weimar (1918-1933) en Alemania un movimiento artístico con el mismo nombre (*Neue Sachlichkeit*) que abogaba por una externalización de la mirada como reacción a los ideales románticos del expresionismo (a su vez una reacción a la “objetividad” del impresionismo).

valor comercial<sup>103</sup>. La simplicidad de estos “juguetes filosóficos” hace evidente la naturaleza ilusoria de la imagen lo que produce una ruptura entre el objeto y la percepción<sup>104</sup>.

Esta profusión de inventos y artilugios se han vinculado casi de un modo unánime a una cierta genealogía de la historia del cine. La teoría del cine los posiciona como una serie de invenciones que convergerán en la creación del cinematógrafo a finales del siglo XIX. Dicha genealogía resulta por lo menos poco precisa e ignora las singularidades de cada invento además de los estudios y experimentos de los que surgieron. El caso de Muybridge y Marey sería un ejemplo de esto. Del mismo modo poco importa que la teoría de la “persistencia retiniana” que funciona como base de múltiples teorías sobre la percepción del movimiento haya sido ampliamente desmentida. Lo que es primordial es esta profusión de estudios basados en la observación directa que sitúan la observación del individuo como un acto subjetivo e ilusorio desvinculado del referente. Una dislocación o desplazamiento que es a su vez una de las características principales del observador moderno<sup>105</sup>. O, como Jonathan Crary lúcidamente ejemplifica, del paso del modelo de la cámara obscura (en la que el mundo exterior tiene un reflejo fiel e inmediato

---

<sup>103</sup> CRARY, J. Op. Cit., 1992. p104.

<sup>104</sup> Ibidem, p106.

<sup>105</sup> En el original: “[...] *the modernization of the observer involved the adaptation of the eye to rationalized forms of movement, such a change coincided with and was possible only because of an increasing abstraction of optical experience from a stable referent. Thus one feature of modernization in the nineteenth century was the “uprooting” of vision from the more flexible representational system of the camera obscura.*” Ibidem, p113.

en el interior de la cámara) al modelo del caleidoscopio, en el que la idea de una subjetividad unitaria se desintegra en un juego de espejos, fragmentando cualquier punto de iconicidad e interrumpiendo el estatismo del modelo anterior<sup>106</sup>.

De un modo parecido el impresionismo se encuentra ante la tarea de intentar capturar lo efímero mediante la pintura. Un medio que precisa de pausa y de un ritmo que no se ajusta a el de las impresiones (de luz, de color) que pretende representar. John Berger, hablando sobre Claude Monet, apunta como éste se quejaba constantemente de como nunca podía terminar un cuadro porque el tiempo (y por tanto el tema, el motivo del cuadro) había cambiado irremediabilmente<sup>107</sup>. Es, como apunta Berger, un escenario en el que la pintura se embarca en una búsqueda estética cuesta arriba, pero que a su vez materializa una estética de la “visión pura” en la que color y forma tienen primacía sobre el contenido de la imagen<sup>108</sup>. El sujeto se vuelve pues

---

<sup>106</sup> La idea del caleidoscopio como un objeto esencialmente modern ya se encuentra en Baudelaire: “*For Baudelaire the kaleidoscope coincided with modernity itself. [...] In his text it figured as a machine for the disintegration of unitary subjectivity and for scattering of desire into new shifting and labile arrangements, by fragmenting any point of iconicity and disrupting stasis.*” Citado en: *Ibidem*, pp113-114.

<sup>107</sup> “*An impression is more or less fleeting; it is what is left behind because the scene has disappeared or changed. Knowledge can coexist with the known; and impression, by contrast, survives alone. However intensely and empirically observed at the moment, an impression later becomes, like a memory, impossible to verify. (Throughout his life Monet complained, in letter after letter, about not being able to complete a painting already begun, because the weather and therefore the subject, the motif, had irredeemably changed). The new relation between scene and seer was such that now the scene was more fugitive, more chimerical than the seer.*” Citado en: BERGER, J. “The Eyes of Claude Monet”. En *Steps Towards a Small Theory of the Visible*, UK: Penguin, 2020. p57.

<sup>108</sup> Recordemos lo que decía John Ruskin: “The whole technical power of painting depends on our recovery

cotidiano porque ya no es necesaria la épica ni las temáticas (ni técnicas) extravagantes. Es por este giro a lo cotidiano y mundano que se habla de una cierta pureza e inocencia del ojo. Color y forma, efímero e instantáneo son conceptos e ideas detrás de muchas de las invenciones e investigaciones de la época. Es por eso que algunas de estas investigaciones culminan en procesos fotográficos primitivos: La idea de la fotografía precede al invento de la misma, y como Jonathan Crary expone, la fotografía es la consecuencia de una creciente cultura visual de masas, y lo que es más importante, de la reconfiguración del espectador/observador moderno como un sujeto susceptible de ser cuantificado, analizado y por tanto controlado.<sup>109</sup>

Un cuadro impresionista, del mismo modo que una fotografía, hace siempre referencia a lo fugaz a lo que ya no existe y que solo existió durante un breve instante de tiempo. Es esta referencia visual, ligada irremediabilmente a su temporalidad, en la que impresionismo y fotografía, dos líneas paralelas (y no una que precediendo a la otra), se encuentran un punto de conexión aun cuando plantean ideas parecidas sobre la visión desde puntos evidentemente alejados<sup>110</sup>.

---

of what may be called the innocence of the eye; that is to say, of a sort of childish perception of these flat stains of colour, merely as such, without consciousness of what they signify, -as a blind man would see them if suddenly gifted with sight.” CRARY, J. Op. Cit., 1992. p95.

<sup>109</sup> Ibidem, p17.

<sup>110</sup>“*Impressionism closed that time and space (of the classical painting). What an Impressionist painting shows is painted in such a way that you are compelled to recognize that it is no longer there. It is here and here only that Impressionism is close to photography.*” Citado en: BERGER, J. Op. Cit. 2020. p61.

El replanteamiento de la visión “inocente/pura” como un elemento central en la cultura visual y cotidianidad como un tema recurrente de la misma precede muchas de las corrientes artísticas de (sobre todo) la segunda mitad del siglo XX. Pero además hay un elemento importante en este mapa de conceptos que ayuda a entender este proceso de reconfiguración cultural experimentado a finales del siglo XIX: La atención y su contrario, la ensoñación.

### **3.2.5. El problema de la atención y la percepción suspendida.**

Que la modernidad por medio de diferentes procesos e invenciones (*taylorismo*, ferrocarril, entre otras) pretende poner coto a lo que hasta entonces no se consideraba susceptible de ser cuantificado es parte de su esencia. Y del mismo modo que intenta controlar su entorno (espacio-tiempo) además de su cuerpo (reorganización del trabajo) también se inicia un proceso de control del individuo a nivel cognitivo, que pasa por observar los estados de atención del mismo. En este proceso la visión se presenta como un elemento y herramienta imprescindible. La creciente cultura visual y la profusión de estímulos visuales a los que el individuo debe responder ponen a prueba su capacidad de atención. Una atención que es reclamada por esta misma cultura visual que a su vez, por motivos comerciales, de control y vigilancia, se sustenta en la capacidad de atención del individuo. Un proceso de atención que es indisociable de su contrario: la ensoñación. La distracción respecto a este rígido flujo de estimulación sitúa al sujeto en un espacio

incompatible con y fuera de la temporalidad del modelo capitalista<sup>111</sup>. Crary además plantea que los modelos de atención impuestos por el capitalismo son hasta cierto punto indisociables de otros modelos de inatención que además actúan como elementos desestabilizantes de la norma<sup>112</sup>.

Es entonces la ensoñación<sup>113</sup>, como antítesis de la atención, que se erige como un espacio de resistencia del individuo moderno. Un espacio que

---

<sup>111</sup>Incluimos cita completa de Crary por su clarividencia: “*At the same time, for every mutation in the construction of attentiveness there are parallel shifts in the shape of inattention, distraction, and states of “absent-mindedness.” New thresholds continually emerge at which an institutionally competent attentiveness veers into something vagrant, unfocused, something folded back against itself. Because so many forms of a disciplinary attentiveness, especially since the early twentieth century, have entailed cognitively “processing” a stream of heterogenous stimuli (whether film, radio, television, or cyberspace) the kind of swerves into inattentiveness increasingly have produced alternate experiences of dissociation, of temporalities that are not only dissimilar to but also fundamentally incompatible with capitalist patterns of flow and obsolescence. The daydream, which is an integral part of a continuum of attention, has always been a crucial but indeterminate part of the politics of everyday life.*”. Citado en: CRARY, J. *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001. p 77.

<sup>112</sup>“*Though its history will never be formally written, the daydream is nonetheless a domain of resistance internal to any system of routinization or coercion. Similarly, institutional models of attention based on imperatives of recognition, identity, and stabilization are never fully separate from nomadic models of attention that generate novelty, difference, and instability.*” Citado en: Ídem.

<sup>113</sup> No es casualidad que en esta época (finales del siglo XIX) el sueño, la hipnosis y otros estados de trance tomen una relevancia muy grande y sean objeto de estudios científicos y el foco de interés de movimientos artísticos (el Surrealismo, por ejemplo). William James, filósofo y psicólogo, (además de hermano mayor del escritor Henry James) en su obra *Principles of Psychology* describe con detalle estos estados de ensoñación: “*This curious state of inhibition can at least for a few moments be produced at will by fixing the eye on vacancy.... Monotonous mechanical activities that end by being automatically carried on tend to produce it.... The eyes are fixed on vacancy, the sounds of the world melt into confused unity, the attention becomes dispersed so that the whole body is felt, as it were, at once, and the foreground of consciousness is filled, if by anything, by a sort of solemn sense of surrender to the empty passing of time.*”

por su naturaleza misma rehúye insistentemente cualquier intento de cuantificación, vigilancia y control. Las vanguardias ven en esa tenaz resistencia al encorsetamiento capitalista como uno de sus grandes atractivos. Una dispersión que encontrará muchas formas y expresiones dentro de la modernidad, pero creemos que una de las más interesantes es la de la figura del *flâneur*. El *flâneur* es un personaje esencialmente moderno y que habita las grandes ciudades vagando por sus calles sin objetivo alguno. Charles Baudelaire, el cronista imprescindible de la primera modernidad, lo describe con precisión: “*The crowd is his element, as the air is that of birds and water of fishes. His passion and his profession are to become one flesh with the crowd. For the perfect flâneur, for the passionate spectator, it is an immense joy to set up a house in the heart of the multitude, amid the ebb and flow, in the midst of the fugitive and the infinite. To be away from home and yet to feel oneself everywhere at home; to see the world, to be at the center of the world, and yet to remain hidden from the world. [...] we might liken him to a mirror as vast as the crowd itself; or to a kaleidoscope gifted with consciousness, responding to each one of its movements and reproducing the multiplicity of life and the flickering grace of all the elements of life. He is an ‘I’ with an insatiable appetite for the ‘non-I’[...]*”<sup>114</sup>. Baudelaire nos da pistas de quien este habitante de las ciudades, dentro de la sociedad, pero a su vez

---

*In the dim background of our mind, we know what we ought to be doing: getting up, dressing ourselves, answering the person who has spoken to us.... But somehow, we cannot start. Every moment we expect the spell to break, for we know no reason why it should continue. But it does continue, pulse after pulse, and we float with it.”* Citado en: *Ibidem*, p. 101.

<sup>114</sup> BAUDELAIRE, C. *The Painter of Modern Life and Other Essays*. London: Phaidon Press, 1995. p. 9.



fuera de ella, en constante movimiento siempre observando lo que ocurre a su alrededor sin objetivo concreto, pero actuando a su vez como reflejo y canalizador del espíritu de su época. Una idea que recuerda y conecta con la *dérives* de Breton y Vaché <sup>115</sup>, la exploración de la ciudad hecha por el Situacionismo o el deambular de tantos personajes del neorrealismo italiano.

La atención como un estado controlable y cuantificable con un patrón, objetivo y formulas establecidos y a su vez la ensoñación como resistencia y un deambular sin objetivo concreto. Un binomio con ecos en la imagen clásica y la imagen moderna. Como la imagen-movimiento y la imagen-tiempo. Y como la narración clásica y el relato moderno. Como un seísmo que sacude a la sociedad en los primeros compases de la modernidad y tiene después múltiples réplicas en lugares y épocas diferentes.

### **3.2.6. La bolsa y la flecha. Nueva perspectiva de la narración.**

Hay ciertas líneas que conectan diferentes corrientes (estéticas, artísticas, filosóficas) de la modernidad y una de ellas es la de recuperar, replantear y reconsiderar los lenguajes primitivos, no tanto como un acto nostálgico en busca de una difusa idea de pureza, sino como un querer recuperar ciertas formas y estrategias “pre-lingüísticas”, o mejor dicho “pre-académicas”. Damos un salto adelante (para luego volver atrás) al siglo XXI y nos aproximamos desde la perspectiva literaria a la cuestión de la estructura.

---

<sup>115</sup> BURGÍN, V. “Possessive, Pensive and Possessed”, en: CAMPANY, Op. Cit. 2007. p198.

En su brevísimo pero brillante ensayo “The Carrier Bag Theory of Fiction”<sup>116</sup> sobre teoría narrativa Ursula K. Le Guin plantea un *reset* a un gran número de conceptos e ideas que hasta entonces se daban por supuestos y resultaban inamovibles. La autora, siguiendo el hilo de teorías antropológicas<sup>117</sup>, plantea que el primer gran invento humano no fue el arma con que defenderse o cazar, sino la bolsa y cualquier receptáculo o contenedor con el que acumular objetos para poder utilizar luego. Un símil con el que traza un paralelo con la narrativa:

*“I’m not telling that story. We’ve heard it, we’ve all heard about all the sticks and spears and swords, the things to bash ad poke and hit with, the long, hard things, but we have not heard about the thing to put things in, the container for the thing contained. That is a new story. That is news.”*<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup> LE GUIN, Ursula K. *The Carrier Bag Theory of Fiction*. UK: Ignota, 2019.

<sup>117</sup> La autora adapta el concepto de ‘The Carrier Bag Theory’ de la evolución humana planteado por Elizabeth Fisher en su libro: FISHER, Elizabeth “Women’s Creation”, McGraw-Hill, New York, 1975. Explica Le Guin: “*The first cultural device was probably a recipient... Many theorists feel that the earliest cultural inventions must have been a container to hold gathered products and some kind of sling or net carrier. [...] So says Elizabeth Fisher [...]*”. Citado en: *Ibidem*, p.29.

<sup>118</sup> Incluimos la cita entera por esclarecedora y por una ineludible referencia (y crítica muy poco velada) a “*2001: A Space Odissey*” (1968) de Stanley Kubrick: “*Where is that wonderful, big, long, hard thing, a bone, I believe, that the Ape Man first bashed somebody with in the movie and then, grunting with ecstasy at having achieved the first proper murder, flung up into the sky, and whirling there it became a space ship thrusting its way into the cosmos to fertilise it and produce at the end of the movie a lovely fetus, a boy of course, drifting around the Milky Way without (oddly enough) any womb, any matrix at all? I don’t know. I don’t even care. I’m not telling that story. We’ve heard it, we’ve all heard about all the sticks and spears and swords, the things to bash ad poke and hit with, the long, hard things, but we have not heard about the thing to put things in, the container for the thing contained. That is a new story. That is news.*”. Citado en: *Ídem*.

Este sencillo, pero enorme, giro que nos propone Le Guin plantea ver las historias más allá del conflicto (narrativo se entiende), de la figura del héroe y de la narración como una flecha en constante movimiento y con un objetivo marcado<sup>119</sup>. Le Guin reacciona a este esquema, que no es más (ni menos) que el esquema del clasicismo, de la imagen-movimiento, del planteamiento-nudo-desenlace, el mismo gesto de subversión que desde otra perspectiva y con otras herramientas hacen diferentes movimiento y artistas de las vanguardias. Son también las enumeraciones de Perec un contenedor de ideas que subvierten el esquema clásico, también los vaivenes de la cámara de Antonioni o las digresiones de la secuencia de “Sentimental Journey” de Araki. La idea de la bolsa del contendedor es efectiva para explicar estas nuevas narrativas en cuanto presenta claramente un esquema horizontal, más cercano a una línea sinuosa en la que cada elemento tiene la misma importancia y el orden en que se ordenan queda subordinado, lo contrario de lo que ocurre en el esquema de la flecha<sup>120</sup>.

---

<sup>119</sup> Le Guin hablando de la novela como forma fundamental de la narrativa (aunque sin duda extrapolable a las artes visuales) plantea: “*The novel is fundamentally unheroic kind of story. Of course, the Hero has frequently taken it over [...] (and) has decreed through his mouthpieces the Lawgivers, first, that the proper shape of the narrative is that of the arrow or spear, starting here and going straight there and THOK! Hitting its mark (which drops dead); second, that the central concern of the narrative, including the novel, is conflict; and third, that the story isn't as good if he isn't in it.*” Citado en: *Ibidem*, p34.

<sup>120</sup> “*I differ with a lot of this. I would go so far as to say that the natural, proper, fitting shape of the novel might be that of a sack, a bag. A book holds words. Words hold things. They bear meanings. A novel is a medicine bundle, holding things in a particular, powerful relation to one another and to us. One relationship among elements in the novel may well be that of conflict, but the reduction of narrative to conflict is absurd.*” Citado en: *Ibidem*, pp34-35.

### 3.2.7. A vueltas con el caballo de Muybridge.

Cerramos el círculo y volvemos a Muybridge. Es evidente que sus experimentos durante 1878 y 1879 producen una reorganización y dispersión de la percepción que a su vez expone la naturalidad de la visión. Otro efecto es, como ha indicado Noël Burch, el de exponer el carácter sistemático y construido de la visión<sup>121</sup>. Otro de los pioneros, y futuro socio de Muybridge, como fue Etienne-Jules Marey basa su trabajo con la cronofotografía en la operación recíproca de descomposición y posterior reunificación de la imagen. Es decir, sus análisis sobre el movimiento se llevan a cabo dentro del marco de un único campo visual, preservando siempre una coherencia espacio-temporal, dando al movimiento una nueva forma, pero siempre desde estos parámetros<sup>122</sup>. Por el contrario, el trabajo de Muybridge lleva a cabo un ejercicio de desmantelamiento más brusco e intransigente de las aparentes continuidades de movimiento y tiempo y “su trabajo es una instancia más de una mayor y más amplio desacoplamiento de la verosimilitud empírica del ‘efecto de realidad’”<sup>123</sup>. Una crítica común al trabajo de Muybridge, respecto al de Marey, es el de ser menos sofisticado y menos avanzado al no introducir las variables de tiempo y espacio en su trabajo. Pero la ausencia de relaciones causalidad entre una imagen y otra y la segmentación modular de las

---

<sup>121</sup> CRARY, J. Op. Cit. 2001. p138.

<sup>122</sup> Ibidem, pp138-140.

<sup>123</sup> Ibidem, p140.



---

<sup>124</sup> "Arab Horse Gallup" (1887) de Étienne-Jules Marey.

imágenes, que se presentan separadas, rompe, o aleja, la posibilidad de una sintaxis “verídica” que pone en aprietos al espectador que intenta reunir las en una secuencia. La fragmentación de las obras de Muybridge abre fisuras en la secuencia, y por ello a la ruptura del espacio perceptivo, algo más difícil para Marey debido a su homogeneidad formal. Un espacio en que la instantaneidad de la mirada queda aislada del espacio. La percepción es arrancada de raíz y aislada de cualquier tipo de coordenadas habituales de espacio-tiempo<sup>125</sup>.

Siegfried Kracauer habla de la importancia que durante el siglo XIX tiene la fotografía en la historiografía moderna<sup>126</sup>. Del mismo modo Barthes destaca como el discurso histórico se sustenta sobre la veracidad que a su vez depende del “efecto de realidad” en el que la fotografía juega un rol primordial<sup>127</sup>. La innovación de “*The Horse in Motion*” de Muybridge es que es evidentemente un residuo de un evento en el pasado, pero se sitúa fuera de la sintaxis y el orden semántico de la narración. Además de una racionalización y síntesis del movimiento, las imágenes de Muybridge rompen una continuidad (que de algún modo si encontramos en Marey) y pone en duda la autosuficiencia de la imagen autónoma<sup>128</sup>. En Marey vemos la síntesis de una

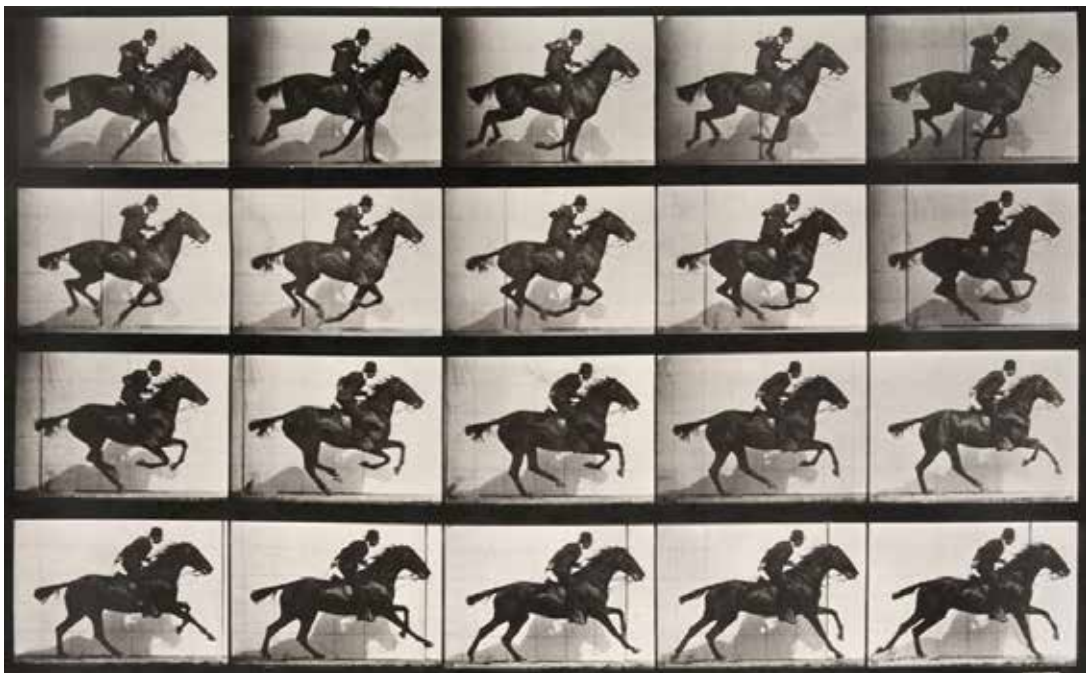
---

<sup>125</sup> Ibidem, p142

<sup>126</sup> Ver: KRACAUER, S. “Fotografía” en *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 2001. p21.

<sup>127</sup> Ibidem, p146.

<sup>128</sup> Cray apunta: “*The segmentation of Muybridge’s work should be understood not simply as the breakup of a perceptual field but also as the claiming of an instantaneity of vision from which space is deleted. [...]*”



129

---

*it has to be understood as an uprooting of perception from any stable space-time coordinates.”* Citado en: Ibidem, p142.

<sup>129</sup> “Galloping Horse. Plate 628” (c. 1887) de Eadweard Muybridge. Ejemplo de las múltiples tentativas de Muybridge de capturar el movimiento de un caballo al galope.

“frase” en una imagen mediante la exposición múltiple. Es decir, una sola imagen-negativo contiene toda una secuencia. Y en el caso de Muybridge cada negativo contiene un fragmento único del movimiento. Y cada fragmento debe ser colocado en una secuencia (cuadrícula en el caso de Muybridge, cuando se trata de un soporte impreso) para construir o desvelar su significado. La sintaxis es necesaria.

Aunque a priori la relación entre las secuencias de Muybridge y las de Araki en “Sentimental Journey” parezcan separadas por un abismo, ambas evidencian un modo de entender la imagen como un elemento con una autonomía en entredicho, y de una idea de la sintaxis de la secuencia más cercana de lo que parece.

Dejando de lado los lapsos de tiempo que separan cada una de las fotografías de Muybridge (milésimas de segundo) y las de Araki (mucho más amplios e irregulares) en las secuencias de ambos se establece una sintaxis y correlación entre las imágenes basada primero en la cronología (aunque con contadas excepciones en Araki) y segundo en una correlación de movimiento (es decir como un cuerpo se desplaza en el espacio).

### **3.2.8. Noël Burch, MRI, MRP y “Sentimental Journey”.**

Otra perspectiva interesante para entender la importancia de una cierta imagen primitiva y las conexiones de la misma con las vanguardias pasa por las reflexiones y aparato crítico que Noël Burch plantea sobre la imagen (en este caso cinematográfica).



Es necesario dar un paso atrás “y demostrar que el ‘lenguaje’ del cine no tiene nada de natural ni de eterno, que tiene una historia y que está producido por la Historia.”<sup>130</sup> Remontarnos a “una época en la que este ‘lenguaje’ todavía no existía realmente, o en la que, sobre todo, no existía esta institución del cine”<sup>131</sup>. Burch, a diferencia de Deleuze que hace un análisis contemporáneo, entiende que es necesario ver que había antes de la formación de este lenguaje clásico del cine (lo que él llama la institución) para poder entender además de las diferencias entre uno y otro, entender el cómo uno se impone al otro. Este Lenguaje del Cine con mayúsculas, o lo como Burch dice el Modo de Representación Institucional (M.R.I.), es el que todos de un modo u otro tenemos casi inconscientemente interiorizado. Somos capaces de entender la diégesis, el montaje y toda una serie de elementos formales de una película aun sin entender necesariamente como estos operan. Es precisamente contra esta naturalización de un cierto lenguaje contra lo que se revela Burch. Con su mirada a una cierta etapa primitiva busca revertir esta tendencia y dejar en evidencia que “(el lenguaje) *no es ahistórico, tampoco es neutro [...]* y que el sentido que produce no deja de tener relación con el lugar y la época que han visto como se desarrollaba: el Occidente capitalista e imperialista del primer cuarto del siglo XX.”<sup>132</sup> Burch prosigue

---

<sup>130</sup> BURCH, N. *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*. Madrid: Cátedra, 1999. (4ª ed.). p16.

<sup>131</sup> Ídem.

<sup>132</sup> Ibidem. p17.

indicando que “*no deberíamos olvidar que la expansión económica y el acceso de la burguesía al poder político están íntimamente ligados a los progresos de las ciencias y de las técnicas, por lo que, al exponer las incidencias estrictamente científicas de este o aquel instrumento o modo de representación, no abandonamos en modo alguno el terreno histórico de las relaciones de producción.*”<sup>133</sup> Ofreciendo otras pistas sobre la nada inocente relación entre la fotografía y los modos de representación de la época y con la aparición del taylorismo y los nuevos modos de organización del trabajo.<sup>134</sup>

Otro apartado importante en el análisis de Burch que nos ayudará a entender ciertas estrategias y estéticas y formales tanto del modernismo como de nuestro objeto de estudio es el de la diégesis. Burch apunta como un paso primordial de la transición del MRP al MRI es el paso de un formato corto, tan característico del cine primitivo, a formatos de larga duración. A diferencia de una película de diez minutos un metraje de más de una hora

---

<sup>133</sup> Burch amplía su argumento citando a Erwin Panofsky: “*No resulta exagerado afirmar que en la historia de la ciencia moderna la introducción de la perspectiva marcó el principio de un primer periodo; la invención del telescopio y del microscopio, el principio de un segundo periodo; y el descubrimiento de la fotografía, el de un tercero.*” Y prosigue su argumento: “[...] *no deberíamos olvidar que [...] al exponer las incidencias estrictamente científicas de este o aquel instrumento o modo de representación, no abandonamos en modo alguno el terreno histórico de las relaciones de producción.*” Citado en: *Ibidem*, pp24-25.

<sup>134</sup> Nos parece interesante ampliar con estos apuntes: “*Por su alcance tecnológico, los trabajos de Marey, salidos como los de Muybridge, del fenaquistiscopio (vía el revólver fotográfico de Janssen) y de la mayor sensibilidad de las emulsiones a partir de 1882, aproximadamente, se sitúan en el umbral del gran sueño frankensteiniano del siglo XIX: la recreación de la vida, el triunfo simbólico sobre la muerte.*” Citado en: *Ibidem*, p29.

necesita de una expansión o “*maximalización del efecto diegético*”<sup>135</sup> Por un lado encontramos la ‘Institución’, en la que una serie de estrategias y recursos formales van encaminados a reforzar y armar un aparato diegético que permita a la película funcionar como un circuito cerrado, sin cabos sueltos. Y por otro lado encontramos una serie de obras que en mayor o menor medida van en otra dirección y en general comparten una serie de estrategias destinadas a debilitar la diégesis y por tanto situar la obra (y su narración y estructura) en un lugar ambiguo, tanto respecto a la ‘Institución’ como respecto a las expectativas del espectador (por otro lado, marcadas por una cierta “educación” o formación visual que la prolongada recepción de películas dentro del MRI ha moldeado)<sup>136</sup>. Otra estrategia habitual de la modernidad respecto al MRI es el de una cierta estrategia de regresión. Regresión no tanto entendida como una aplicación de patrones estrategias de un cierto primitivismo (pre-MRI) entendido como una vuelta a una cierta pureza, sino más bien como un retroceder como un cuestionamiento de los aprioris que fundamentan el lenguaje del MRI.

Es en este apartado en el que cabe entender las estrategias de Araki en “Sentimental Journey” no como una vuelta a un cierto lenguaje puro documental sino como la aplicación de una serie de estrategias (formales, estéticas) que a su vez establecen una distancia con la Institución, además de cuestionarla<sup>137</sup>, así como plantean nuevas vías de expresión siempre

---

<sup>135</sup> Ibidem, p268.

<sup>136</sup> Ibidem, p256.

jugando con elementos (aparentemente) similares. Es evidente que las estrategias narrativas de Araki difieren de las del lenguaje primitivo aun teniendo algún que otro punto en común (sobre todo en algunos rasgos de las “actualities” y de algunas películas en las que el elemento narrativo resulta disperso y aleatorio, dejando la puerta abierta a la contingencia). Pero esta aparente cercanía no es más que una adopción (consciente o inconsciente) de estrategias marcadamente modernas (dispersión narrativa, no-clausura, punto de vista neutro, etc.). No es entonces extraño observar que, desde el prisma de la modernidad cinematográfica, ciertas estrategias de “Sentimental Journey” operan en un terreno ambiguo, del mismo modo que por ejemplo una obra como “La Jetée” de Chris Marker, siendo obviamente una obra cinematográfica, se mueve del mismo modo en un espacio ambivalente haciendo referencia a lenguajes y estrategias tanto del cine como de la fotografía fija, y pivotando entre uno y otro. Y es precisamente una obra como “La Jetée” que ha explorado diferentes lenguajes (la narración y montaje, pero de imágenes fijas, la narración en página de las mismas imágenes) la que nos abre una grieta en la sólida separación de géneros. Un resquicio por el podemos vislumbrar como una obra como “Sentimental Journey” puede, pese a tratarse de un fotolibro, encontrar parentescos con la modernidad cinematográfica más allá de las obvias diferencias entre ambos medios.

---

<sup>137</sup> En el caso de la fotografía la Institución (o el lenguaje canónico) lo podríamos situar en un cierto lenguaje clásico documental. Un clasicismo que se sustenta en conceptos de veracidad, instantaneidad (“momento decisivo”) y automatismo. Conceptos e ideas que aún hoy en día persisten en el imaginario colectivo a pesar de estar constantemente puestos en tela de juicio.

### 3.3. ENTRE LA ALUCINACIÓN Y LA ILUSIÓN.

Habla Christian Metz de cómo la fotografía y el cine, a pesar de compartir similitudes técnicas, mantienen diferentes relaciones con el tiempo, el encuadre y la objetificación (del sujeto). Para Metz la fotografía pertenece de un modo inextricable al pasado, mientras el cine parece desenvolverse en la forma presente a medida que lo observamos. Tradicionalmente el cine se basa en una proyección inmaterial mientras que la fotografía en una imagen fijada sobre un soporte físico. Como tal la fotografía es capaz de (y proclive a) convertirse en un fetiche, ocupando el lugar del sujeto (o evento) ausente<sup>138</sup>. Por el contrario, el cine se acerca más a la estructura del voyeurismo: El espectador observa la realidad sin interactuar con ella, como si de un fisgón se tratara. Aunque esta dicotomía entre fetiche y *voyeur* ofrece un punto de partida interesante para entender la naturaleza de las imágenes de ambos medios, la relación entre éstos, y los modos en que construyen el tiempo, son más complejos de lo que parece a simple vista. Esto resulta evidente si ponemos el foco en formas menos

---

<sup>138</sup>Incluimos la reflexión de Campany por relevante: “*When the film theorist Christian Metz attempted to map the fundamental relation between photography and film, he noted that they share a technical similarity while having different relations to time, framing and objecthood. For Metz, the photograph belongs inextricably to the past, while film always seems to unfold in the present tense as we watch. Film is a virtual, immaterial projection, while the photograph is a fixed image and a fixed object. As such, the photo is capable of becoming a kind of fetish, standing in for the absent subject or object. By contrast, film, in its orchestration of the viewer’s desire through the fullness of its unfolding, is closer in structure to voyeurism.*” CAMPANY, D. *Photography and Cinema*. London: Reaktion Books, 2008. p11.

habituales en ambos medios<sup>139</sup>: Ni el cine es implícitamente narrativo y popular ni las fotografías son (únicamente) instantáneas de lo real u objetos para la memoria<sup>140</sup>.

### 3.3.1. El evento colgado en la pared. La paradoja de la imagen.

*“You cannot hang an event on the wall, only a picture”<sup>141</sup>*

Thierry de Duve plantea que la imagen fotográfica contiene en sí misma una paradoja: Es a la vez un ‘evento’ y una ‘imagen’ (*picture*). Habla de la fotografía como un ‘evento’, pero uno extraño y que logra transmitir muy poco de la fluidez de la vida real: Un abrupto artefacto diseñado para capturar la vida, pero incapaz de transmitirla. Por otro lado, la fotografía se puede tomar

---

<sup>139</sup> Cabe además destacar que en la actualidad con el avance de las tecnologías esta frontera se hace si cabe aún más difusa ya que tan inmaterial es una película vista en una pantalla de un móvil como una misma fotografía tomada y distribuida y visualizada en el mismo soporte. Cada vez la fotografía se apoya menos en el soporte fijo.

<sup>140</sup> “*If, for example, we think of photography as a medium for ‘capturing moments,’ ‘treasuring memories’ or ‘recording facts’ (all familiar, even clichéd uses), does this mean that these functions are inherent in the medium, or is it that these are roles that have been given to photography for a long period of its history? Similarly, if we think film is a medium of movement and narrative, is this a technical definition or a description of its more familiar applications? It is this interplay of the technical and the social that has fundamentally shaped how photography and film have developed.*” Idem.

<sup>141</sup> Cita completa: “*Commenting on Harold Rosenberg’s “Tradition of the New,” Mary McCarthy once wrote, “You cannot hang an event on the wall, only a picture: It seems, however, that with photography, we have indeed the paradox of an event that hangs on the wall.”* En: DE DUVE, T. “Time exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox”, 1978. En CAMPANY, D. Op. Cit. 2007. p52.

forma como una 'imagen' (*picture*), es decir, como una representación autónoma (y por tanto física) que efectivamente puede ser manipulada, almacenada, enmarcada y colgada pero que curiosamente deja de referirse al evento del que fue extraída. Esta 'imagen' cobra cierta autonomía respecto al referente (el evento al que se refiere) pero a su vez se (re)significa como testigo y prueba (*evidence*) de un pasado<sup>142</sup>.

Ambas concepciones se refieren a la superficie de la imagen<sup>143</sup> o, mejor dicho, a diferentes modos de percepción de la misma. Esta paradoja de la que habla de Duve es la de la relación de la imagen fotográfica con el 'evento'. Una relación ambigua en la que este constante acercamiento y alejamiento derrumba en cierto modo las categorías temporales habituales, y, como matiza Barthes, produciendo al mismo tiempo "una nueva categoría de espacio-tiempo"<sup>144</sup>.

De Duve habla de una especie de bifurcación temporal que se produce en la imagen fotográfica: 1. La del 'snapshot' en la que la conjugación del tiempo presente, como hipotético modelo de temporalidad, se aniquila a sí mismo al dividirse: siempre demasiado temprano para presenciar el evento en la superficie y siempre demasiado tarde para presenciarlo en la realidad.

---

<sup>142</sup> Idem.

<sup>143</sup> Idem.

<sup>144</sup> "Photography not only overthrows the usual categories of time. As Roland Barthes suggests, it also produces a new category of space-time: 'an illogical conjunction of the here and the formerly'. To what Barthes says, we can add that this formula adequately describes only half of the photographic paradox, namely the space-time of the snapshot. The space-time of the time exposure would in turn be described as another illogical conjunction: now and there." Ibidem. p55.

En 2. La Exposición temporal, la conjugación pretérita, el tiempo se congela en una suerte de infinitivo y se ofrece a sí misma como una forma potencial de todas las conjugaciones, es la exposición larga, que tiene un modo de ‘contener’ tiempo diferente al del ‘snapshot’<sup>145</sup>.

De Duve llega al final a una conclusión parecida a la de Gilles Deleuze cuando éste analiza la imagen cinematográfica. Para Deleuze esta se divide entre la Imagen-Movimiento (en la que el tiempo se construye a través del movimiento, ya sea del protagonista o de la acción narrativa, o ambas) y la Imagen-Tiempo (en la que la relación con el tiempo es más flexible y marcada por la espera, la estasis y el tiempo dilatado). Deleuze, como De Duvé, intuye que la imagen en si funciona como un contenedor de tiempo en la que se produce la paradoja de contener ambos (o varios) espacios temporales, pero nunca al mismo tiempo<sup>146</sup>.

John Berger es otro autor que habla de las contradicciones temporales de la imagen fotográfica. Berger la define como el registro automático de un evento mediante la luz, que utiliza ese evento dado, a fin de explicar su mismo registro, o dicho de otro modo “La fotografía es el proceso de convertir la observación en un acto autoconsciente.”<sup>147</sup>. Para Berger es como si los dos polos principales del acto fotográfico (el evento registrado y el mismo acto de mirar/registrar) se retroalimentaran formando un bucle en el que el

---

<sup>145</sup>Idem.

<sup>146</sup>Idem.

<sup>147</sup> BERGER, J. *Understanding a Photograph*. London: Penguin, 2013. pp18-19.



observador/a nos indicara “He decidido que vale la pena ver/registrar esto”<sup>148</sup>. Berger añade a la ecuación de Deleuze y De Duve, el elemento del observador (auto)consciente.

Es evidente que viendo los diferentes modos en que el acto y la imagen fotográfica se pueden interpretar una de sus características es la ambigüedad. Un objeto simple en apariencia, pero en el que convergen desde la intención de quien registra, el mecanismo automático con el que se produce el registro y el evento que se registra, además del flujo de tiempo del que se extrae este evento. Elementos que forman diferentes capas de significado de la imagen fotográfica y que es difícil separar y analizar individualmente, a riesgo de limitar su análisis. Aun así, dependiendo de la importancia que demos a una u otra variará el modo en que percibimos las imágenes.

En la imagen cinematográfica el evento se dilata en el tiempo y no se reduce a una unidad mínima de tiempo, sino que mediante la multiplicidad de imágenes (fotografías) contienen un bloque temporal más extenso que el de una fotografía. Un mismo núcleo, pero con una relación diferente con el tiempo. Lo que en una es una imagen congelada y única, y la otra una

---

<sup>148</sup> La cita, aunque extensa, es esclarecedora: “*A photograph celebrates neither the event itself nor the faculty of sight in itself. A photograph is already a message about the event it records. The urgency of this message is not entirely dependent on the urgency of the event, but neither can it be entirely independent from it. At its simplest, the message, decoded, means: ‘I have decided that seeing this is worth recording.’ This is equally true of very memorable photographs and the most banal snapshots. What distinguishes the one from the other is the degree to which the photograph explains the message, the degree to which the photograph makes the photographer’s decision transparent and comprehensible. Thus we come to the little understood paradox of the photograph. The photograph is an automatic record through the mediation of light of a given event: yet it uses the given event to explain its recording. photography is the process of rendering observation self-conscious.*” En: Idem.

multiplicidad de imágenes consecutivas que se prolongan en el tiempo, es decir tienen *duración*.

Esta encrucijada que nos plantean De Duve y Berger encuentra su paralelo en la imagen cinematográfica, pero con el añadido del lenguaje. La fotografía puede tener dos modos de funcionar: como imagen-objeto-fetiché y otra como fragmento de un evento insertado en una serie de eventos (lo que sería una serie fotográfica). Ambas funciones no son excluyentes y una misma imagen puede funcionar en ambos planos dependiendo del contexto. En el caso de la imagen cinematográfica esta es en esencia una acumulación de imágenes fijas proyectadas a una cierta velocidad y que crean la ilusión del movimiento. Presenta así bloques de tiempo y no un breve fragmento como la imagen fija. Es natural inferir entonces que el movimiento y la ausencia de él se encuentra en la base de esta dicotomía, pero la aparente dicotomía se diluye en el momento en que la imagen en movimiento se basa en imágenes fijas (contienen el mismo material) pero se presentan de modo diferente (una impresa en soporte fijo y otra proyectada<sup>149</sup>). Asimismo, el argumento se vuelve más complejo si añadimos el factor narrativo o de lenguaje. La imagen cinematográfica está comúnmente inscrita en una narración (tome la forma audiovisual que sea) y la fotografía muchas veces carece de ese marco narrativo y se presenta como un vehículo expositivo (aunque también sea habitual el consumo de las mismas como serie, ya sea en una revista, en forma de libro o galería virtual o física). Esto es si consideramos cada imagen en sus

---

<sup>149</sup> Actualmente ambas imágenes son mayormente consumidas en pantallas de diferentes tamaños y formatos lo que hace, si cabe aún más, difusa la línea que separa unas de otras.

usos más comunes. Como veremos más adelante este argumento se tambalea si ampliamos la perspectiva de lo que es una imagen fotográfica y una cinematográfica.

Esta dicotomía entre ausencia-presencia, ilusión-alucinación (Barthes) inherente en la fotografía queda en cierto modo suspendida cuando el foco de la imagen se inscribe en un marco narrativo. La observación individual de la fotografía (y por extensión del frame) nos lleva de vuelta a la alucinación, a la ausencia. En cuanto la acumulación de frames superpuestos nos lleva a la ilusión (del movimiento, del presente continuo) en el que la presencia y el tiempo del evento son 'resucitados' (la ontología de Bazin)<sup>150</sup>.

### 3.3.2. El frame detenido, el frame dilatado.

¿Hasta cuándo se puede dilatar la duración de un frame? ¿Qué pasa entre un frame y otro? Las vanguardias, tanto en cine como en fotografía se han dedicado sistemáticamente a dinamitar y cuestionar los conceptos básicos y *a priori* de la relación entre imagen y temporalidad. Rasgos básicos como la velocidad y el movimiento interpretados a la contra y como estrategias para su propio desmantelamiento.

Un ejemplo de estas estrategias son las que James Coleman utiliza en su obra "*La Tache Aveglue*" (1974) en la que toma como material de base 13 frames de una secuencia de la película de James Whale "*The Invisible Man*" (1933). La breve secuencia que Coleman emplea en su proyección contiene el

---

<sup>150</sup> BAZIN, A. "Ontología de la Imagen Fotográfica" en: BAZIN, A. Op. Cit. 2001. pp23-30.

momento fatídico en el que el protagonista se encuentra en el umbral entre la visibilidad y la invisibilidad. Acorralado en un granero es alcanzado por sus perseguidores y muere de un disparo. Es en ese instante en el que pierde la protección de su invisibilidad y con ésta su vida. La proyección de dichos 13 frames, que en una proyección normal supone aproximadamente medio segundo, se extiende hasta unas ocho horas en intervalos en los que cada frame se proyecta durante más de treinta y seis minutos cada uno. La velocidad de proyección estándar, con la que se consigue la sensación de continuidad, es ralentizada hasta el extremo abriendo un abismo entre frame y frame. El fotograma individual, que en la secuencia constituye un elemento más, consigue una autonomía respecto a la secuencia, que en una proyección o *slideshow*<sup>151</sup> no tiene, y pasa de ser un elemento en movimiento en uno estático, una imagen fija que nos aboca a la observación de su misma interrupción<sup>152</sup>. La metáfora del hombre invisible encuentra un paralelo con la imposibilidad del espectador de percibir el evento que la secuencia describe. Es este punto ciego (*tache aveugle*) que se abre entre cada frame en el momento en que el movimiento es reducido a su mínima expresión y la (potencial) estructura narrativa se evapora.

---

<sup>151</sup> No es casual que la proyección, o *slideshow*, sea una de las alternativas preferidas para artistas fotográficos interesados en ese espacio entre el cine y la fotografía, como es el caso de Araki o de “*The Ballad of Sexual Dependency*” de Nan Goldin (ver: GOLDIN, N. *The Ballad of Sexual Dependency*. New York: Aperture, 1989.) originalmente planteada como *slideshow* y posteriormente como libro.

<sup>152</sup> GAENSHEIMER, S. “Moments in Time” (1999) en CAMPANY, D. Op. Cit. 2007. p70.



153

---

<sup>153</sup> (izq.) Fotograma de “El hombre Invisible” (1933) de James Whale que supone la base de “La tache aveugle” (1978-1990) de James Coleman; (der.) instalación de “24h Psycho” (1993) de Douglas Gordon que presenta una pantalla suspendida en medio de la sala en la que se proyecta ralentizada “Psycho” (1960) de Alfred Hitchcock.

La obra “24 Hour Psycho” (1993) de Douglas Gordon presenta un planteamiento paralelo de descomposición del aparato y la narrativa cinematográficos para desplazarlo a un terreno nuevo. La obra consiste en una proyección de una copia en video de “Psycho” (1960) de Alfred Hitchcock a cámara lenta y sin sonido<sup>154</sup> en una pantalla suspendida. La película es reproducida de principio a fin sin más alteraciones que la velocidad de proyección que en vez de la habitual de 24 frames por segundo se proyecta a aproximadamente dos frames por segundo, provocando que la duración del film se prolongue hasta las 24 horas del título. Encontramos en Gordon, como en Coleman, un interés en distanciar el espacio entre frames y alterar nuestra percepción de la continuidad de la proyección. Aunque no tan ralentizada como en la obra de Coleman, en la que cada frame es autónomo uno del otro, en “24 Hour Psycho” la velocidad se reduce lo suficiente como para romper toda sensación de continuidad. Lo que en Coleman es un buscar aislar el frame individual en Gordon lo que queda aislado son los elementos de la acción en los que las imágenes se condensan. Lo que en Coleman es la descomposición del elemento primario del cine (el frame) en Douglas lo que queda descompuesto es el elemento narrativo. Aunque somos capaces de percibir acciones (un gesto, un grito, una mirada) debido a la lentitud de la proyección somos incapaces de situar esos elementos en una perspectiva

---

<sup>154</sup> No es casual que Gordon prescinda del sonido que por un lado ralentizado provocaría una distorsión y desplazaría el significado de la obra. Y por otro lado la ausencia de banda sonora aproxima las imágenes a su unidad, el fotograma/ fotografía.

(narrativa) más amplia<sup>155</sup>. Un gesto de subversión en el que un ejemplo de cine narrativo de Hollywood<sup>156</sup> se convierte, vía ralentización, en ilegible.

Otras obras emblemáticas como “Empire” de Andy Warhol, “The Greeting” de Bill Viola o “Bear” de Steve McQueen muestran como la alteración de la velocidad ha sido uno de los recursos preferidos de la vanguardia, des de los años sesenta hasta la actualidad, para tensar las costuras del armazón narrativo (y perceptivo) del cine y jugar con la temporalidad y las expectativas del espectador. Una subversión que busca construir nuevos significados y abrir nuevos espacios de encuentro entre la imagen fija y la imagen en movimiento.

Es en esta tesitura en la que primero el fotolibro y luego el *slideshow* se convierten en soportes lo suficientemente flexibles para poder representar estos espacios y sinergias nuevas entre imágenes fijas y en movimiento. Ya desde experimentos como “Malerei, Fotografie Film” de Moholy-Nagy<sup>157</sup> hasta los fotolibros de William Klein y Ed van der Elsken la secuenciación se erige como un recurso básico para vertebrar esa nueva relación. Pero no es solo que estos soportes facilitan una nueva relación de la imagen con el tiempo, sino que además se producen nuevos modos de representación de lo

---

<sup>155</sup> Ibidem. pp70-71.

<sup>156</sup> Aquí la elección de “Psycho” obviamente no es gratuita. Gordon la elige como un film que de por sí está al límite. Aunque producida dentro del sistema de estudios de Hollywood y con estrellas del momento Hitchcock lleva al límite tanto la estructura y lenguaje del film como las expectativas que este tipo de film genera en el espectador.

<sup>157</sup> MOHOLY-NAGY, L. *Malerei, Fotografie, Film*. Munich: Albert Langen Verlag, 1925.



158

---

<sup>158</sup> El interminable e inamovible plano de "Empire" (1965) de Andy Warhol.



real por vía de la renovación de la narrativa más clásica. Ya no se trata de cómo se estructura el instante sino de qué instante escogemos y el rol que éste juega dentro de una estructura/secuencia más amplia.

### 3.3.3. El momento decisivo vs. la imagen-tiempo.

*“When people think they’ve seen enough of something,  
but there’s more, and no change of shot,  
then they react in a curiously livid way.  
They think there must be some justification for it.”*

Wim Wenders<sup>159</sup>

Gilles Deleuze en la introducción a su concepto de la Imagen-Tiempo apunta al neorrealismo como punto de inflexión en este cambio de paradigma, en la concepción y articulación, del tiempo en la imagen cinematográfica. Deleuze, tomando como referencia a Bazin, habla del neorrealismo como “una nueva forma de realidad, supuestamente dispersiva, elíptica, errante u oscilante, que opera por bloques y con nexos deliberadamente débiles y acontecimientos flotantes.” Un modo de ‘apuntar’ a lo real, en vez de representarlo directamente. Un desplazamiento de la expectativa que exige

---

<sup>159</sup> WENDERS, W. “Time Sequences, Continuity of Movement”;1971. En CAMPANY, D. Op. Cit. 2007. p89.

al espectador un ejercicio de desciframiento de lo real donde el plano secuencia se erige como una herramienta fundamental<sup>160</sup>.

El neorrealismo, más allá de su contenido social, histórico y político de valor indudable, marca el ascenso de las situaciones puramente ópticas a diferencia de las situaciones 'sensorio-motrices'<sup>161</sup>. El protagonista "más que reaccionar, registra. Más que comprometerse en una acción, se abandona a una visión [...]"<sup>162</sup>. Un desplazamiento estético íntimamente ligado a su tiempo tanto en el plano histórico social y filosófico, que redibuja las líneas de lo que, aunque de guerrilla y contestatario, se entendía como cine comercial<sup>163</sup>.

Es este estatismo e inacción del protagonista que curiosamente marca una nueva relación del personaje (y del espectador por extensión) con el tiempo cinematográfico. El protagonista no reacciona, mira. La inmovilidad resulta ser como una suerte de nexo con la fotografía: la visión y la inacción toman un lugar predominante.

---

<sup>160</sup> DELEUZE, G. Op. Cit. 2000. p11.

<sup>161</sup> Ibidem. p13.

<sup>162</sup> Idem.

<sup>163</sup> Cine comercial respecto a los valores condiciones y objetivos de producción inscritos en una estructura económica estándar respecto a otros tipos de productos de gran difusión, y no entendido como el carácter del producto final. Entendemos que no es lo mismo una película comercial (por su contenido e intención de llegar a un público mayoritario) que una película hecha dentro del sistema comercial pero que no necesariamente sigue los esquemas de un producto comercial.

Es en este momento en que la imagen cinematográfica toma una consciencia de sí misma que hasta entonces había dejado de lado, una toma de consciencia (de la que tanta culpa tiene Hitchcock como Rossellini, cada uno desde polos opuestos) en replantear una relación nueva del tiempo con la imagen cinematográfica. Una relación nueva que permite establecer un diálogo diferente con la imagen fotográfica, esta vez desde posiciones menos rígidas y con nuevos puntos de encuentro hasta ahora poco explorados.

Es interesante el enfoque que plantea Deleuze cuando habla de la crisis de la Imagen-Movimiento “[...] las posibilidades del cine [...] inspiraban en los autores el deseo de limitar o incluso de suprimir la unidad de acción, de deshacer la acción, el drama, la intriga o la historia, y de llevar más allá una ambición que ya impregnaba a la literatura. [...] no había situación globalizante que pudiese concentrarse en una acción decisiva, sino que la acción o la intriga debían ser tan sólo un componente dentro de un conjunto dispersivo, dentro de una totalidad abierta.”<sup>164</sup> Es esta misma dispersión de la que habla Deleuze, y que él mismo identifica con el cine de posguerra fuera de Hollywood, la ruptura del modelo basado en el encadenamiento de “situación-acción, acción-reacción, excitación-respuesta; en suma, los vínculos sensorio-motores que producen la imagen-acción.”<sup>165</sup>

---

<sup>164</sup> DELEUZE, G. Op. Cit., 2018. p286.

<sup>165</sup> Deleuze prosigue: “*El realismo, a pesar de toda su violencia, o más bien con toda su violencia, que sigue siendo sensorio-motriz, no da cuenta de este nuevo estado de cosas en el que los signos se dispersan y los índices se confunden. Tenemos necesidad de nuevos signos. Y nace así una nueva clase de imagen [...]*” en: Ibidem p288.

Habla también Deleuze de cómo esa acción lineal y unificante queda sustituida entonces por una acción deambulante y dispersiva caracterizada por el paseo, el vagabundeo<sup>166</sup>. Un nuevo modo de explorar la realidad y nuestro entorno, como harían los *flâneurs* con las ciudades a principios del s. XIX, que suponen un acto de rebeldía, de ruptura del canon y una búsqueda de (rutas) alternativas a la norma.

Es inevitable encontrar paralelismos con las observaciones de Deleuze sobre el cine de posguerra con el de la fotografía de la misma época. No es casualidad que ese mismo deambular tan característico del cine de Rossellini, y otros autores neorrealistas, tenga numerosos paralelismos con la fotografía de Robert Frank. Un autor que con su obra plantea un constante desensamblaje del canon fotográfico encarnado en el llamado “momento decisivo” de Henri Cartier-Bresson. Un modelo, el de Cartier-Bresson, que aboga por la caza del momento perfecto ideal a la vez que efímero y elusivo. Una visión que, aunque estéticamente intachable, adolece de un romanticismo paralizante, y a la que Frank responde con sus fotografías de objetos banales, de momentos muertos, de aburrimiento y emociones contenidas que, a simple vista, parecen intrascendentes.

Para la fotografía de Cartier-Bresson (y de Robert Capa, y tantos fotógrafos/as que empezaron a utilizar pequeñas cámaras de película cinematográfica de 35mm) la velocidad es un elemento central. La velocidad (de la toma, del mismo acto fotográfico) se convierte en un elemento central inseparable de cómo estos autores entendían la imagen moderna. Este nuevo

---

<sup>166</sup> Ibidem p289.

paradigma hace que la fotografía tome un nuevo impulso y modifica el modo en que se ven, perciben y distribuyen las imágenes. Una filosofía y modo de entender la imagen que influencia hasta tal punto la fotografía de su tiempo que y se afecta también a la imagen cinematográfica. Imagen-modernidad-velocidad se convierte en un trinomio inseparable al que se suma “verdad” (recordemos a Dziga Vertov y el Kino-Pravda) y ayuda a construir un cierto lenguaje (y enjambre de significados, apriorismos y malentendidos hermenéuticos) que darían forma a una idea de “documental”. Un concepto que unido a una visión ‘humanista’ resulta fácil de rastrear hasta nuestros días, sobre todo en el fotoperiodismo.

Es interesante ver como John Berger lo explica cuando compara a Cartier-Bresson con Paul Strand, presentándolo como la antítesis del primero: *“El momento fotográfico para Cartier-Bresson es un instante, una fracción de segundo, y persigue ese instante como si de un animal salvaje se tratara. El momento fotográfico para Strand es un momento biográfico o histórico, la duración del cual es preferiblemente medida no en segundos sino en relación a una vida. Strand no persigue el instante, más bien alienta la aparición de ese momento del mismo modo que uno alienta que una historia sea contada.”*<sup>167</sup>

---

<sup>167</sup> En el original: *“His method as a photographer is more unusual. One could say that it was the antithesis to Henri Cartier-Bresson’s. The photographic moment for Cartier-Bresson is an instant, a fraction of a second, and he stalks that instant as though it were a wild animal. The photographic moment for Strand is a biographical or historic moment, whose duration is ideally measured not by seconds but by its relation to a lifetime. Strand does not pursue an instant, but encourages a moment to arise as one might encourage a story to be told.”* BERGER, J. Op. Cit. 2013. p45.

Encontramos entonces en ambos casos un momento de ruina. En el caso de Rossellini, ruina económica en una Italia destruida por la guerra que ofrece a pocas alternativas. Ya no quedan estudios, ni apenas medios técnicos y materiales para sacar adelante una producción al uso. Sólo queda la realidad desnuda y cruda y equipos mínimos con los que trabajar. Esta necesidad forja una convicción que sería la que poco a poco construiría el cine moderno. En paralelo Frank se encuentra con una América desilusionada y con un ‘sueño americano’ en ruinas, un país que recorre en una serie de *road trips*. Frank, como Rossellini, se encuentra con medios limitados pero que llevan consigo una libertad sin ataduras y una estética cruda y sin preciosismos. Dos polos de una modernidad basada en, como decía Barthes, una “conformidad llana de la representación con la cosa representada”<sup>168</sup>. Es ‘*l’instant quelconque*’ como mantra y punto de partida. Un nuevo paradigma que nos lleva a establecer paralelismos entre la modernidad en el cine con la modernidad en la fotografía, dos corrientes paralelas con más conexiones de las evidentes a simple vista. Es en el momento que el cine se aleja de las

---

<sup>168</sup> La cita de Barthes es de Alain Bergala, citamos el fragmento completo que es de particular interés: “*Rossellini va a forjarse una convicción inquebrantable: el cine tiene la vocación ontológica de pegarse a la literalidad de las cosas y sólo a ella, y en este sentido es un camino real para la emergencia (o la activación) de una verdad que sólo está en deuda con las posibilidades del cine. Ésta ha sido la convicción de todo el cine moderno que siempre ha sido un cine de primer grado, de la denotación, de las cosas en su desnudez. En la definición que hizo Roland Barthes de la modernidad, entraba como componente esencial esta ‘conformidad llana de la representación con la cosa representada.’ [...] Rossellini filmaba las cosas de la forma más recta y directa posible, rechazando en su cine todo lo que pudiera ser muestra de una retórica exterior (la dramaturgia clásica, entre otras, procedente del teatro y de la novela) y todas las figuras ordinarias de la seducción mediante el relleno, lo decorativo, lo ornamental*”. BERGALA, A. “Roberto Rossellini y la invención del cine moderno”. En ROSSELLINI, R. El cine revelado. Barcelona: Paidós, 2000. p14.

formas de la narrativa clásica y a su vez la fotografía se acerca y experimenta con la narratividad que ambas formas encuentran puntos de conexión hasta entonces inexplorados.

### 3.3.4. Araki, Antonioni y lo real.

Michelangelo Antonioni hablando de su práctica cinematográfica en un coloquio<sup>169</sup> explica como durante el rodaje una de sus preocupaciones es “*la de seguir al personaje hasta que siento la necesidad de cortar. Seguirlo no por prejuicio, sino porque me parece importante establecer, captar los momentos menos importantes de este personaje. Cuando todo ha sido dicho, cuando la escena principal parece haberse cerrado, está el después; y me parece importante mostrar al personaje precisamente en estos momentos, de frente y de espaldas, su gesto y su actitud, porque sirven para aclarar todo lo que ha sucedido y lo que, de todo lo sucedido, permanece en el interior del personaje.*”<sup>170</sup> Es interesante ver en Rossellini, Frank y en el Araki de “Sentimental Journey” una motivación similar de romper y distanciarse de cierto canon a través de replantear su relación con la realidad. Aunque con circunstancias, motivaciones y resultados diferentes en esencia plantean un gesto o un giro que es el giro que hace gran parte de la modernidad, tanto en fotografía como en cine, en el periodo de posguerra.

---

<sup>169</sup> Se trata de un coloquio con alumnos del Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC) en el 31 de marzo de 1958 y publicado en *Bianco e Nero*, núm. 6, en junio de 1958. Citado en: ANTONIONI, M. “Mi experiencia”. En *Para mí, hacer una película es vivir*. Barcelona: Paidós, 2002. p38.

<sup>170</sup> Ibidem pp38-39.

En las vanguardias fotográficas de los años sesenta y setenta en Japón encontramos fundamentalmente dos corrientes: una mayoritaria que es la generación formada alrededor de PROVOKE, y por otro una corriente comercial de la que destaca sobre todo Kishin Shinoyama. Aunque se establecen puentes y colaboraciones<sup>171</sup> son dos corrientes fáciles de separar. Los Nakahira, Moriyama y Takanashi cogen el testigo a la generación de VIVO, encabezada por Shomei Tomatsu y Eikoh Hosoe, y pretenden ya no reescribir las normas del lenguaje fotográfico<sup>172</sup> sino directamente dinamitar la fotografía y destruir cualquier rastro de lenguaje para construir uno nuevo. En el caso de Araki se presenta a sí mismo como un verso libre. Viniendo del mundo comercial (lo que a priori le haría más próximo a Shinoyama), intenta equipararse a sus congéneres de PROVOKE, pero realizando a su vez una fotografía diferente y que bascula entre estos dos polos. Produciendo una obra ecléctica y compulsiva en la que podemos encontrar obras documentales como “Tokyo Lucky Hole” experimentales como “Eros” o trabajos descaradamente comerciales a veces carentes de interés artístico, pero siempre con el diario personal como eje vertebrador. Este modo de trabajar por libre sin restricciones y haciendo un poco lo que le ha dado siempre la gana es la razón por qué a veces resulta difícil situarle como autor

---

<sup>171</sup> Como ejemplo encontramos el libro “KettouShahinron” (duelo fotográfico) editado entre Shinoyama y Nakahira en la que plantean y enfrentan sus diferentes visiones de la imagen y la fotografía. Ver: NAKAHIRA, T. y SHINOYAMA, K. 決闘写真論[kettousshahinron]. Tokyo: Asahi Shinbunsha, 1977.

<sup>172</sup> Como pretendía la generación anterior de Tomatsu y Hosoe entre otros, sin la cual no es posible entender de donde surge PROVOKE y como estos llevan hacia nuevos terrenos la imagen fotográfica.





173

---

<sup>173</sup>(izq.) Imagen de "Sentimental Journey" (1971) de Nobuyoshi Araki; (der.) fotograma de "La Notte" (1961) de Michelangelo Antonioni.

dentro del contexto de su generación. En una época en la que lo radical era la imagen sucia, opaca, casi sin posibilidad de lectura clara, Araki apuesta por la claridad, la sinceridad y por (aparentemente) desnudar de artificio la realidad. Aun así, lejos de reivindicar una vuelta al clasicismo o a un cierto lenguaje convencional plantea algo así como una tercera vía. La aparente sencillez de recursos visuales y narrativos de “Sentimental Journey” resulta engañosa a primera vista. Araki recurre a un género (el álbum) con una carga de expectativas que poco a poco, página a página va minando y diluyendo en un recorrido dispersivo y serpenteante que bien podrían protagonizar dos personajes en una película de Antonioni.

Alain Bergala define muy acertadamente el cine clásico como “la forma artística en la que la obsesión por la homogeneidad ha sido la que más se ha impuesto en todas las etapas de la concepción, de la preparación y de la fabricación de la película. El 99% de las pretendidas “reglas” estéticas y técnicas del cine –desde la elaboración del guion hasta la elección del reparto, desde la planificación hasta el contraste y la mezcla- no tiene otro objetivo que el de asegurar, tanto conceptual como técnicamente, la perfecta homogeneidad de este universo autárquico y cerrado del relato clásico “que fabrica sus propias dimensiones y sus propios límites, y que dispone de su tiempo, su espacio, su población, su colección de objetos y sus mitos”<sup>174</sup>

Frente a este paradigma clásico tanto Rossellini como Frank convierten en un elemento central de su práctica artística el poner en duda sistemáticamente esta homogeneidad y casi sin pretenderlo marcan el paso

---

<sup>174</sup> ROSSELLINI, R. Op. Cit. 2000. p20.

del clasicismo a la modernidad en sus respectivos campos. Una pauta por la que pasaría gran parte de las generaciones posteriores y que se caracteriza por toda una serie de estrategias visuales dispersivas, ambiguas y elípticas que podrían resumirse en la cita de Rossellini que dice “yo no describo el momento, sino la espera”<sup>175</sup>

Antonioni es otro de los autores que trabaja dentro de este nuevo patrón temporal caracterizado por la insistencia en los tiempos muertos y la banalidad (una suerte del reverso del relato de acción común). Antonioni opta por mostrar esas escenas que temporalmente se situarían entre los picos de acción que conforman el armazón de una narración clásica. Buscando el reverso de lo real nos encontramos de golpe con esa nueva temporalidad, anteriormente enmascarada y ocultada por el clasicismo y su estandarización del lenguaje. Un giro parecido al que protagoniza una nueva generación de fotógrafos sobre todo en EE UU herederos de Frank y de un cierto modo de aproximarse a la imagen mucho más disperso, ambiguo y empeñado en buscar los puntos ciegos del clasicismo. Una generación en la que encontramos desde a los tres fotógrafos de la exposición “New Documents” (Diane Arbus, Lee Friedlander, Garry Winogrand) hasta a los nuevos fotógrafos en color como Stephen Shore y William Eggleston.

Ambas vertientes, aunque estéticamente diferentes beben de la herencia de Frank y desarrollan una nueva perspectiva expandiendo las posibilidades de la fotografía. Se abre un nuevo territorio en el que lo que entendíamos por “lo real” (sintetizado en el concepto documental) queda

---

<sup>175</sup> Ibidem. p16.

expuesto como un lenguaje, una convención sistemáticamente puesta en cuestión por las diferentes prácticas de cada uno de los autores de la modernidad. Esta nueva temporalidad pretende acceder a una experiencia más inmediata de lo real, lo que requiere de soluciones y estrategias diferentes a las que la corriente realista/documental nos planteaba hasta entonces. Relegando así mismo la acción (los picos narrativos, el clímax) a un segundo plano (cuando no obviándola completamente), proponiendo un ejercicio elíptico en que la sensación de tiempo se acentúa. Lo explica Chantal Akerman: “*no quiero que parezca real, no quiero que parezca natural, pero quiero que la gente sienta el tiempo que toma (una acción) que no es el mismo que en realidad toma*”<sup>176</sup>. Una cierta dialéctica entre duración y narración en el que la primera sale reforzada y la segunda diluida.

### 3.3.5. Wenders, Eggleston y la imagen suspendida.

*“You know, when most people go to the movies,  
the ultimate compliment –for them- is to say,  
‘We didn’t notice the time pass!’ With me, you see the time pass.  
And feel it pass.”*

Chantal Akerman<sup>177</sup>

---

<sup>176</sup> La cita completa de Akerman resulta reveladora: “*Everyone thought, for example, that ‘Jeanne Dielman’ was in real time, but the time was totally recomposed, to give the impression of real time [...] I didn’t want to manipulate her [Delphine Seyrig]. I showed her afterwards and said to her, ‘You see, I don’t want it to “look real”; I don’t want it to look natural, but I want people to feel the time that it takes, which is not the time that it really takes.’*” En: AKERMAN, C. “In her Own Time: Interview with Miriam Rosen”. En: CAMPANY, D. Op. Cit. 2007. p195.

Wim Wenders explica cómo para mantener “la fidelidad al paso del tiempo” en muchos casos es necesario alejarse de cierto realismo. Una fidelidad en la que la dificultad principal es la de seccionar y dividir el tiempo en el que todos los momentos, instantes y gestos tienen el mismo valor. No existe ya la división entre momento álgido y momento muerto o irrelevante, todo es sujeto a ser observado. Volvemos a Deleuze, Frank y Rossellini, pero dando un paso más allá encontramos la mirada de William Eggleston y su ‘democracia de la visión’ en la que nada es más o menos importante. Para Eggleston es evidente que no es tanto el *qué* se fotografía sino el *cómo* se fotografía: es mucho más importante la imagen como un monumento a la mirada, a la observación, que al referente que reproduce la imagen. El espacio vacío al que nos enfrenta Eggleston (así como Antonioni) nos plantea interrogantes de cómo miramos y por qué miramos. La temporalidad o su exploración de sus posibilidades no es un tema central en Eggleston. Aun así, su insistencia en lo cotidiano y en escenas carentes de acción y anti-clímax, sí que construyen un cierto tejido temporal en suspenso, similar a otro/as autores de la modernidad.

Esta suspensión o suspense<sup>178</sup> pone en evidencia y a la vez va a la contra de una serie de reglas y parámetros que remiten al patrón de la

---

<sup>177</sup> Ibidem. p197.

<sup>178</sup> Es significativa la anécdota de Wim Wenders durante el rodaje de “Summer in the City” (1970): “we drove through a tunnel in Munich, and I filmed out of the side window of the car. We drove through this long tunnel and out the other side. For about a minute all you see on the screen is blackness, with the occasional headlight, and when I did the mixing, the man who sits at the back and puts on the tapes came up to me and said that there were a lot of things he liked about the film, but why on earth didn’t I cut when we drove



179

---

into the tunnel [...] he got very angry, though he'd been friendly to begin with. Yet it seemed to me that we'd done a lot of things earlier in the film that might easily have provoked him much more, but none of it made him as angry as the fact that I hadn't switched off the camera when we'd entered the tunnel. When people think they've seen enough of something, but there's more, and no change of shot, then they react in a curiously livid way. They think there must be some justification for it, but it never occurs to them that the fact that you happen to like whatever is in the shot is sufficient justification. They imagine there has to be some other reason, and when they can't find it they get mad. It makes them madder than when a film actually insults them—which can happen too." En: WENDERS, W. "Time Sequences, Continuity of Movement", 1971. En: CAMPANY, D. Op. Cit. 2007. p89.

<sup>179</sup> (izq.) fotograma de "Paris Texas" (1984) de Wim Wenders; (der.) fotografía de William Eggleston.

imagen-movimiento de Deleuze y a cierto clasicismo visual. Unos parámetros inoperantes dentro de las secuencias de Eggleston como en las secuencias de Wim Wenders.

En 1972 (un año después de “Sentimental Journey”) Wenders estrena “Die Angst des Tormanns beim Elfmeter” (*El miedo del portero ante el penalty*), su segundo largometraje y adaptación de la novela homónima de Peter Handke. Aunque no hay una relación de influencia evidente entre Araki y Wenders en este periodo sí que es interesante que ambas obras recogen una cierta idea (moderna) del relato y de una temporalidad diferente. El film de Wenders sigue a lo largo de unos días la deriva de un portero de fútbol suspendido por una infracción durante un partido. El portero es quizás el jugador dentro del campo de fútbol que experimenta más tiempos muertos y más prolongados por lo que parece un personaje adecuado para este tipo de historia. Además, encontramos (y seguimos) a este personaje durante un periodo de suspensión en el que se encuentra ocioso. Aunque hay una trama de asesinato y huida todo se muestra con una frialdad y falta de dramatismo que hacen sumergirse al espectador en el mismo estado suspensión que el protagonista. Araki por su parte busca un momento también de excepción dentro de la rutina habitual (luna de miel), uno que, a diferencia de la suspensión del personaje de Wenders, se presupone un momento álgido y de disfrute y le da la vuelta. Incide, como Wenders, en momentos anodinos (silencios, desplazamientos, vistas cotidianas) para construir una secuencia que nos lleva al mismo estado de suspensión que los protagonistas. No es casualidad que ambos relatos terminen *in media res*, sin pretender ofrecer

ningún tipo de conclusión o resolución de las líneas argumentales abiertas que se han ido disipando plano a plano, página a página.

Con la modernidad (tanto cinematográfica como fotográfica) se establecen nuevas coordenadas en las que se sitúan en el centro del discurso el referente, la mirada y el tiempo, tejiendo nuevos vínculos y estableciendo un lenguaje nuevo. Una proximidad a la Imagen-Tiempo de Deleuze en la que la acción deja de ser el elemento central y motor de la historia. Una dispersión que fue (y es) comúnmente fruto de reacciones airadas: Es célebre la comparación de ver una película de Eric Rohmer con “ver como se seca la pintura”<sup>180</sup>. La evidente sensación de lentitud de estas nuevas estructuras temporales ha supuesto una especie de barrera para un cierto público y un sector de la industria demasiado acostumbrado a un tipo de cine mayoritario. La creciente velocidad de la vida y la sociedad hacen de estos films de vanguardia imágenes a la contra y por tanto poco susceptibles de convertirse en obras de gran difusión. Aun así, la aparición de nuevas formas temporales no ha perdido fuelle, muchas veces al amparo de los festivales, auténticos refugios para este tipo cine.

Aproximaciones a lo real desde perspectivas tan dispares como los films de Wang Bing y su épica “Tie Xi Qu: West of the Tracks” (2004) con un metraje de más de nueve horas y las no menos épica (ocho horas de duración) “The Works and Days (of Tayoko Shiojiri in the Shiotani Basin)” (2020) de

---

<sup>180</sup> La frase la pronuncia el personaje que interpreta Gene Hackman en el film “Night Moves” (1975) de Arthur Penn y es característico de una cierta crítica, más bien reproche o caricatura, a un tipo de cine de vanguardia con una temporalidad radicalmente diferente al clasicismo, y por ello incomprendido por un sector del público y de la industria.



Anders Edstrom y C.W. Winter. Obras (entre tantas otras) que sirven como ejemplo de lo que planteamos anteriormente. Obras que, no solo por su longitud sino por su compromiso con lo real y elasticidad temporal, ponen a prueba el compromiso del espectador además de explorar formas híbridas en el fondo (mezclando elementos de ficción con elementos puramente documentales) y en la forma (montaje de imágenes fijas, sonido asincrónico, repeticiones).

En esta línea de experimentación y exploración del lenguaje encontramos el film “66 Scenes from America” (1982) de Jørgen Leth. Un modesto film en el que Leth yuxtapone una serie de viñetas cotidianas de la América de finales de los 70 y principios de los 80. Representa un experimento que en cierto modo tiende un puente entre este lenguaje fotográfico de lo cotidiano de Shore y Eggleston y el cine moderno de por ejemplo Wim Wenders. Todos toman el mismo punto de partida temático: lo vernáculo americano, pero Leth coge elementos del lenguaje fotográfico (encuadre y formato) y los aplica a una secuencia cinematográfica. El resultado es una serie de viñetas visuales en las que se capturan instantes sin apenas acción. Los modelos apenas se mueven, como si posaran para una fotografía<sup>181</sup>. A medida que se suceden las viñetas se puede tener la extraña sensación de estar “viendo” el film de un fotolibro. Aunque separadas por prácticamente diez años algunas imágenes de Leth serían perfectamente intercambiables entre las fotografías

---

<sup>181</sup> El film de Leth contiene también el célebre plano-secuencia de Andy Warhol comiéndose un Whopper, y otras escenas en la que personajes anónimos posan prácticamente estáticos ante la cámara. Un estatismo extraño pero interesante que paradójicamente parece como si los sujetos de la cámara de Leth estuvieran esperando a que les hicieran una foto.

de “American Surfaces” de Stephen Shore. Puede que por apenas haber tenido continuidad el caso de esta obra de Leth resulte anecdótico, pero es una muestra de que a pesar de las diferencias obvias entre imagen fija y en movimiento las conexiones y paralelismos son frecuentes. Unas conexiones en las que el tiempo y narración suelen actuar como constante nexo y punto de encuentro entre fotografía y cine.

### **3.3.6. Sinergias de un clasicismo a la contra.**

Es común ver la Segunda Guerra Mundial como el shock al que responden y contra el que se rebelan gran parte de las rupturas artísticas de la segunda mitad del siglo XX. Como Delueze nos indica el período de posguerra supone un espacio en el que cabe replantear los relatos institucionales y dominantes hasta entonces. Japón no es una excepción y sufre una posguerra particularmente dolorosa: formaron parte del bando perdedor y tuvieron que padecer una humillante ocupación por parte de las tropas americanas desde 1945 hasta 1952. El shock cultural que supuso la derrota y la influencia americana marcan gran parte de la vida social y cultural de la segunda mitad de siglo. La ocupación americana y la insistente presencia tanto física (en forma de bases militares), como legal (una constitución impuesta), y cultural (desde la ropa, música y comida) suponen un impacto tan fuerte que hay en la sociedad un cierto sentimiento ambiguo de fascinación por todo lo americano y a la vez un rechazo para defender la identidad nacional. La vida social se vuelve cada vez más politizada y culmina

en una generación de estudiantes muy activa políticamente. El arte no es excepción y frecuentemente los movimientos artísticos se comunican y mezclan con los movimientos de reivindicación estudiantiles.

En este ambiente nos encontramos con Nobuyoshi Araki, un fotógrafo comercial que trabaja para Dentsu, la mayor agencia publicitaria del país. Acostumbrado a publicar imágenes comerciales y de moda parece a priori la antítesis del activismo, experimentación y riguroso compromiso con el arte de la generación de Provoke. Araki traza un plan para hacerse un hueco fuera del circuito comercial y equipararse con los Nakahira o Moriyama de su generación, a los que siempre mira de reojo con cierta envidia. Su primera carta de presentación son los “Cuadernos fotográficos de Xerox”<sup>182</sup> una serie de cuadernos autopublicados en los que recopila su trabajo y que envía a diferentes editores, comisarios y gente del mundo del arte para darse a conocer. Divididos en 26 libros/cuadernos de diferentes tamaños y con encuadernación de estilo japonés contienen imágenes en blanco y negro fotocopiadas (de ahí su referencia a la fotocopidora de la marca Xerox). Suponen el primer ejemplo de la producción frenética y eclecticismo que serían rasgos característicos de Araki durante toda su carrera. Cada cuaderno tiene un tema diferente que van desde series de retratos, fotografías de calle, fotografía erótica o de corte más abstracto. Araki parece querer tocar todos los palos y buscar hacerse un sitio en la vanguardia.

Después de los cuadernos y con una creciente presencia en las revistas de fotografía de la época en 1971 Araki se casa con Yoko, una

---

<sup>182</sup> ARAKI, N. Op. Cit., 1970.

compañera de trabajo en Dentsu, y ese mismo año publica una recopilación de las fotografías de su viaje de bodas. Un austero libro que con el tiempo se convertirá en legendario. El año siguiente Araki deja su trabajo en Dentsu para volcarse de lleno en su carrera como fotógrafo, animado por el reconocimiento y aceptación de sus compañeros de generación.

El libro “Sentimental Journey”<sup>183</sup> supone el primer capítulo de una larga serie de publicaciones dentro de la obra de Araki que podríamos englobar dentro del género del diario fotográfico. A pesar de que se trata de un género al que se le supone transparencia (en el relato y lo que muestra) Araki busca a través de ciertos detalles subvertir y si cabe ampliar el campo de lo que llamamos “diario personal”. En el caso de “Sentimental Journey” Araki plantea un relato de la cotidianidad, pero también de la visión. Viniendo de la publicidad y de un tipo de imagen antagónico al de las imágenes serenas e íntimas de “Sentimental Journey” Araki se replantea lo que debe ser mirado, qué merece la pena mirar y en consecuencia fotografiar. Haciéndose la que es quizás la pregunta más básica en el arte visual. El primer paso del autor en pos de una cierta autenticidad (a la que hace referencia en el manifiesto/introducción al libro<sup>184</sup>) más que realismo. Un gesto que, como él mismo indica en texto introductorio al libro, parte del ‘*shishosetsu*’<sup>185</sup>, en sí mismo un

---

<sup>183</sup> ARAKI, N. Op. Cit. 1971.

<sup>184</sup> Ver anexo 8.2.1.

<sup>185</sup> Para las diferencias y matices entre la “yo-novela” y el “*shishosetsu*” y la “autoficción” hay dos obras imprescindibles. La primera: FOWLER, E. *The Rethoric of Confession. Shishosetsu in Early Twentieth-Century Japanese Fiction*. Berkeley: University of California Press, 1988. Y la segunda: HIJIYA-

género literario que busca una mirada personal y sin filtro a través del lenguaje y el artificio. “Sentimental Journey” está narrado en primera persona (como el ‘*shisosetsu*’ o la ‘*yo-novela*’) y asimila el punto de vista de la cámara al de su autor. Un recurso que refuerza con una serie de estrategias (sombras, miradas a cámara). Todo para mostrarnos la otra cara si cabe más realista y sincera de lo que tendría que ser un evento dado al cliché y al manierismo. Araki lo viste de una cierta sinceridad sin filtro, pero en realidad la cantidad de estrategias que utiliza (la elección del álbum como formato, el blanco y negro, lente gran angular, uso de secuencias, imágenes con baja densidad) hacen evidente que el fotógrafo tiene una intención e ideas claras detrás de estas elecciones: coger un cliché y darle la vuelta utilizando sus mismas armas.

La habilidad con que Rossellini y Frank cogen las herramientas de un cierto clasicismo y las utilizan para ir a la contra del mismo encuentra paralelos al Araki de “Sentimental Journey”. Una estrategia que pretende replantear una nueva relación de lo real y con la (su) fotografía. Se podría decir que mientras la generación de Provoke (y sus predecesores de VIVO) mantiene más conexiones con la fotografía de William Klein, en el caso de Araki está más próximo a Robert Frank o a Ed Van der Elsken. Unos más crudos, urbanos y rompedores y otros más nostálgicos e intimistas. La influencia de Frank y Klein en las nuevas generaciones de fotógrafos de los 60’s y 70’s en Japón es

---

KIRSCHNEREIT, I. *Rituals of Self-Revelation: Shisosetsu as Literary Genre and Socio-Cultural Phenomenon*. Harvard: Harvard University Asia Center, 1996. Y sobre el el género de la yo-novela: ALBERCA, M. *El Pacto Ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

profunda y evidente. No es casualidad que por un lado Frank publicara “The Lines of My Hand”<sup>186</sup>, su esperado segundo libro después de “The Americans”<sup>187</sup> y una etapa dedicada al cine independiente, primero en Japón con la editorial Yugensha en 1972. Y por otro lado en 1964 Klein publicara un libro dedicado a la ciudad de Tokyo<sup>188</sup>. Además, la influencia del cine en Araki es evidente (hace frecuentes menciones a películas y directores en sus textos) pero en el caso de Rossellini o Antonioni es quizás más bien coincidencia al no haberse estrenado en Japón muchas de las películas de ambos directores hasta muchos años después de sus estrenos originales en Europa. No por eso son menos sorprendentes y significativos ciertos paralelismos y conexiones.

“Sentimental Journey” abre con una fotografía de los novios en su día de bodas. El gesto serio, la óptica exageradamente angular y el tono contrastado de la imagen y la imagen este colocada de lado en la portada ya nos anticipan de que no es un álbum al uso. La secuencia continua con una imagen icónica y que marca el tono de todo el libro: Yoko sentada en el tren bala en lo que supone el inicio de la luna de miel. El gesto cansado y aburrido contrasta con lo que esperamos de una recién casada. Este momento de transición viene seguido de momentos de aburrimiento o de fotografías poco destacables del viaje (habitaciones de hotel, paseos, paisajes más bien

---

<sup>186</sup> FRANK, R. *The Lines of my Hand*. Tokyo: Yugensha, 1972.

<sup>187</sup> FRANK, R. *Les Américains*. Paris: Delpire, 1958.

<sup>188</sup> KLEIN, W. *Tokyo*. Tokyo: Zokeisha, 1964.

rutinarios). Del mismo modo el relato termina abruptamente *in media res* con una sucinta referencia al hotel en el que están alojados con una vista absolutamente anodina de una pared del hotel.

Revisando las hojas de contacto que conforman el trabajo de “Sentimental Journey”<sup>189</sup> y cotejándolas con la secuencia que compone el libro es evidente que Araki sigue un arco cronológico. Apenas hay saltos temporales<sup>190</sup> y cuando los hay en su mayoría son mínimos y no alteran perceptiblemente la secuencia cronológica del relato. Es interesante ver como Araki respeta ese flujo del tiempo sin recurrir a un reordenamiento temporal del relato. Es obvia la insistencia en algunos momentos y como descarta otros<sup>191</sup>. Signo de que existe un claro intento de edición inherente a cualquier creación o secuencia, más allá de que se respete el orden y cronología y se pretenda alterar lo más mínimo el relato. En la secuencia del libro hay varios aspectos respecto al uso y construcción del tiempo que cabe destacar: el primero es la cronología, como hemos visto con pocos saltos temporales, y el segundo la cotidianidad o la insistencia en los tiempos

---

<sup>189</sup> Publicadas por primera vez en la revista *VV AA SWITCH Vol.33 No.2 荒木経惟のたのしい写真術 ホンマタカシのアラキー・ワークショップ 13 講*. Tokyo: Switch Publishing, 2015. Las 18 hojas de contacto que contienen las imágenes que luego compondrán la secuencia completa de “Sentimental Journey” están incluidas en el anexo 8.2.3.

<sup>190</sup> Para un análisis detallado de la secuencia de “Sentimental Journey” nos remitimos al punto 4.2. de este estudio.

<sup>191</sup> Es obvio que los 18 negativos que contienen las fotografías de la secuencia final de “Sentimental Journey” no conforman todos los negativos que el autor tomó durante el viaje, ya que en otras publicaciones aparecen imágenes que no se recogen en el conjunto de hojas de contacto.

muertos. En un álbum de una luna de miel, o en cualquier álbum de hecho, la lógica interna se compone de momentos álgidos dentro de la secuencia vital de los sujetos: cumpleaños, aniversarios, viajes, celebraciones, etc. y se dejan de lado momentos mundanos como días aburridos, esperas, momentos tristes. En la luna de miel de Araki vemos pasar el tiempo, sentimos el aburrimiento, tan evidente en la cara de Yoko como en los anodinos paisaje que Araki se empeña en mostrar una y otra vez. Una secuencia que se aproxima más a una pura yuxtaposición cronológica de momentos<sup>192</sup> que a una narración al uso.

El gesto de mostrar la cotidianidad, los objetos banales y el aburrimiento del día a día encuentra ecos tanto en el final de “El Eclipse” de Antonioni como en secuencias de “Jeanne Dielman”. Aunque el caso de la protagonista de Ackerman es una muestra de la asfixia de la mujer en el ambiente doméstico en Araki este recurso se revela como el vehículo perfecto para un anti álbum de bodas. Araki juega a mostrar el aburrimiento, el tedio, el sexo, los tiempos muertos y los momentos de tránsito (es común las imágenes de trenes, taxis, ferry y hasta una barca). Una construcción del relato y de la temporalidad con ecos al que vemos anteriormente en “The Americans” de Robert Frank. Un libro compuesto a través de varios viajes por Estados Unidos<sup>193</sup> en los que Frank retrata a un país deprimido después

---

<sup>192</sup> Aunque ya hemos indicado como esta aparente transparencia es una elección deliberada y minuciosamente construida.

<sup>193</sup> Es interesante como el viaje de Frank precursor del ya canónico “road trip” americano ya constituido en género en sí mismo y que dio pie a una rica tradición fotográfica y cinematográfica y literaria. Es curioso



de la guerra y aburrido en su prosperidad. Una cierta nostalgia carente de clímax (sin momentos decisivos) y que muestra una cara hasta ese momento poco habitual en los medios del país. El enfoque de Araki es más reducido, mínimo comparado con el de Frank, pero la mirada no dista mucho de la del fotógrafo americano. Frank se vale de esos momentos muertos y de la cotidianidad para deconstruir y cuestionar el relato dominante. Araki utiliza lo íntimo y personal. Una manera de trabajar que curiosamente encontrará su paralelo también en EE UU con Larry Clark que publica su también legendario “Tulsa”<sup>194</sup> en 1971, el mismo año que Araki publica “Sentimental Journey”. El trabajo de Clark, como el de Araki en Japón, renovará e impulsará el interés por la fotografía autobiográfica e influenciará a generaciones posteriores (desde Nan Goldin hasta Hiromix). El caso de Clark es interesante porque a pesar de tratar una temática muy diferente a Araki, la vida disipada y las adicciones de sus amigos adolescentes en Tulsa, ambos tienen el diario personal como campo de experimentación y evidencian en sus formas una influencia cinematográfica (aunque Araki indique la novela como su punto de partida) de la que toman estrategias para renovar y llevar a su terreno dicho género.

---

ver ese vagar tan importante en la concepción moderna del tiempo y del espacio la figura del vagabundo-*flâneur* una figura que hoy en día suscita pocas sospechas, pero en los años 50s era motivo de sospecha (anécdota Frank cuando le llaman comunista) y Frank fue detenido varias veces por el simple hecho de viajar sin más objetivo que fotografiar.

<sup>194</sup> CLARK, L. *Tulsa*. New York: Autopublicado, 1971. Reeditada por Lustrum Press (1979) y Grove Press (2000) pero por cuestiones de cronología nos referiremos siempre a la versión primera (1971).



195

---

<sup>195</sup> Dos fotogramas de "66 Scenes from America" (1982) de Jørgen Leth.

Las constantes sinergias en cuanto a estrategias (narrativas, estéticas) entre cine y fotografía son más que evidentes y no hacen sino difuminar y hacer movable esta frontera entre una y otra. ¿Puede una imagen en movimiento funcionar como la haría una fotografía? ¿Puede una imagen fija integrarse en una secuencia cinematográfica? Son preguntas que han recibido respuestas parciales a través de obras geniales pero que sin duda juegan a la contra de un imaginario común en el que el cine es y solo puede ser movimiento (de imágenes, de proyección, de acción) y la fotografía es por naturaleza fija (en su representación y exposición). O como explica Chris Marker en su famosa anécdota de infancia cuando estaba fascinado por el Pathéorama, un dispositivo para el visionado doméstico de imágenes contenidas en una tira o película que se fabricó durante los años 20. El dispositivo se parecía más a un 'slideshow' con el que se podían ver imágenes célebres. Marker explica como entonces dibuja su propia secuencia de imágenes, en este caso de su gato en diferentes posturas y con intertítulos. Orgulloso le enseña su obra a su amigo Jonathan:

*“Estaba satisfecho con el resultado y desenrollé las aventuras del gato Riri, que presenté como ‘mi película’. Jonathan me puso en mi sitio. ‘Las películas deben moverse estúpido’ dijo. ‘Nadie pude hacer una película con imágenes fijas’. Pasaron treinta años. Entonces hice ‘La Jetée’”*<sup>196</sup>. Dejando

---

<sup>196</sup> “[Chris Marker] tells the story of his youthful adventures in ‘the unfathomable realm of Movieland’ in an article from 1998. It concerns the Pathéorama, a handheld device manufactured in the 1920s for the domestic viewing of stills on a filmstrip, ‘more like a slide show than a home cinema’, by which one could view ‘beautifully printed stills out of celebrated pictures’. Marker tells how, by devising his own filmstrip, he ‘began to draw a few postures of my cat (who else?), with captions in between’. He showed his work to his

de lado el tono lapidario de Marker, quizás su pequeña venganza con Jonathan, lo que evidencia esta anécdota es que el periodo de posguerra fue un terreno fértil, de transvases y comunicaciones frecuentes entre cine y fotografía, una ‘polinización cruzada’ de la que aún se oyen ecos hoy en día. Es más, con las nuevas innovaciones tecnológicas no se ha hecho más que acentuar estas proximidades entre imagen fija y en movimiento dando a estos experimentos y obras una gran vigencia.

---

*friend Jonathan. 'I was rather pleased with the result, and I unrolled the adventures of the cat Riri, which I presented as 'my movie'. Jonathan managed to get me sobered up. 'Movies are supposed to move, stupid', he said. 'Nobody can do a movie with still images.' Thirty years passed. Then I made 'La Jetée.'"* En DARKE, C. *La Jetée*. London: Palgrave/BFI, 2016. p73. El texto íntegro esta publicado también en: CAMPANY, D. Op. Cit. 2007. pp175-176.

## 4. NOBUYOSHI ARAKI. EL OBJETO INABARCABLE.

## 4.1. UNA BREVE BI(BLI)OGRAFÍA.

En una carrera aún activa y que se extiende por más de cinco décadas<sup>197</sup> y alrededor de 500 publicaciones<sup>198</sup> hemos creído pertinente hacer una presentación a través de algunas, porque son muchas, de las obras más representativas de Nobuyoshi Araki. Y aunque no son todas las que son si son todas las que están, porque en una obra tan extensa y variada siempre habrá cuestiones de gusto y opinión que influyan en la selección. Araki tiene además una extensa obra literaria (en su gran mayoría diarios y ensayos sobre fotografía) y escribe artículos en prensa. Hemos decidido centrarnos en su obra visual impresa, aunque si haremos referencias a algunas de sus obras literarias, especialmente las más representativas. Aunque en este estudio nos centramos únicamente en una pequeña muestra (“Sentimental Journey”), esta es sin duda una de sus obras más emblemática, y creemos más brillantes de su carrera.

Nobuyoshi Araki nació en 1940 en Minowa una zona obrera del norte de Tokyo. Después de graduarse en la Universidad de Chiba en 1963 entra a trabajar para la agencia publicitaria Dentsu como fotógrafo comercial. La

---

<sup>197</sup> Los datos biográficos y la cronología referenciada en: NISHIGUCHI, T.; WATANABE, M. (eds.) *Araki Nobuyoshi*. Tokyo: Kawade Shoubou Shinsha, 2010.

<sup>198</sup> Es una estimación ya que en 2012 ya contaba con 454 publicaciones publicando aproximadamente unas 10 obras al año. El listado más o menos oficial lo encontramos en el catálogo de la exposición “Ararchy Photobook Mania” de Museo de Fotografía de Izu (Japón). El listado de este catálogo el más exhaustivo hasta la fecha y es el que utilizaremos de aquí en adelante para las referencias bibliográficas y la cronología: ARAKI, N. *Ararchy Photobook Mania*. Shizuoka: Izu Photo Museum, 2012.

afición por la fotografía le viene por su padre, un artesano de *geta* (un tipo de calzado tradicional japonés) y fotógrafo amateur. Desde la primaria Araki toma fotografías y se presenta frecuentemente a concursos, ganando varios premios que le animan a continuar fotografiando. Curiosamente muchas de estas fotografías son retratos de mujeres y paisajes de las calles de su barrio, una temática que le acompañará siempre<sup>199</sup>.

#### 4.1.1. Sacchin y el neorrealismo del *shitamachi* (1964).

Durante su tiempo en la facultad de ingeniería estudia fotografía e impresión, pero desde un enfoque demasiado técnico que le aburría. Durante ese tiempo Araki descubre el cine y empieza a ausentarse de las clases para ir a ver películas. Influenciado por el neorrealismo italiano y por el movimiento realista fotográfico en Japón, encabezado por Ken Domon, Araki rueda en 1963 un film en 16mm "*Children in Apartment Blocks*" protagonizado por niños de su barrio. Los poderes de convicción de Araki quedan patentes cuando convence al profesorado para presentar el film como proyecto de graduación, aun cuando no era una opción que se contemplase en el plan de estudios. Además convenció a la universidad para que abriera un departamento de fotografía y publicidad. El film no tuvo repercusión, pero le permitió hacer la serie "Sacchin" con la que ganó el Premio Taiyo en 1964, su primer premio importante y reconocimiento en la fotografía.

---

<sup>199</sup> MIKI, A. "The Photographic Life of Nobuyoshi Araki" en: ARAKI, N. *Self, Life, Death*. New York: Phaidon, 2011. p14.



200

<sup>200</sup> Ejemplos de: ARAKI, N. さっちゃん: オリジナル版 [*Sacchin: orijinaruban*] (*Sacchin: versión original*). Tokyo: Kawade Shobo Shinsha, 2017.



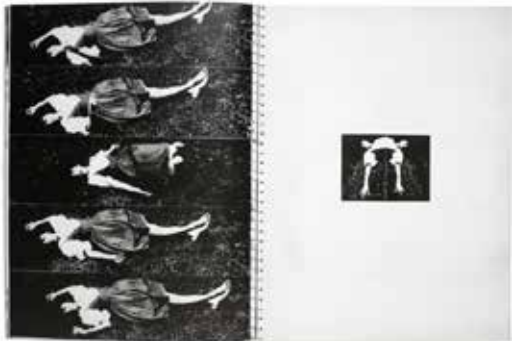
Por la frescura y naturalidad de los encuadres, la edición y la empatía con la que Araki muestra a su protagonista y a sus amigos es inevitable encontrar ecos con el neorrealismo y algunos de sus protagonistas infantiles. Hay sin duda ciertas similitudes visuales y temáticas (infancia, clases obreras) pero más allá de ello no se aprecia en la secuencia una idea del tiempo paralela a la del neorrealismo, que si encontraremos en “Sentimental Journey” por ejemplo. Una obra de juventud que no pretende hacer grandes gestos ni alzar la voz pero que da muestras de la sensibilidad e inventiva de su autor.

#### **4.1.2. Libretas y cuadernos (1963-1970).**

Esta primera etapa de experimentación antes de “Sentimental Journey”, de la que “Sacchin” forma parte, hay dos corpus de trabajo: El primero son los cuadernos o *scrapbooks* en los que Araki experimenta libremente con la forma y las temáticas. Unos cuadernos que, más que obras terminadas, son ensayos y experimentos. En éstos ya se apuntan temáticas y formas de fotografiar que se convertirán en características de Araki a lo largo de su carrera. Este conjunto de obras se publicó abreviadas en el compendio “Gekko Shashin”<sup>201</sup>. En la faja del libro se definen estos cuadernos como “el eslabón perdido entre ‘Sacchin’ y ‘Sentimental Journey’” lo que da una idea del rol en la maduración de la voz de Araki que tienen estos ejercicios.

---

<sup>201</sup> ARAKI, N. *Gekko Shashin*. Tokyo: Switch Publishing, 2019.



202

<sup>202</sup> Portada y ejemplos de: Idem.

El otro corpus con el que se solapan los *sketchbooks* de “Gekko Shashin” son los “Xeroxed Photo Albums” (Álbums fotocopiados). Como su nombre indica estos álbumes están compuestos de fotocopias pegadas en 26 cuadernos de diferentes tamaños y con encuadernación japonesa. A diferencia de los *sketchbooks*, que eran su campo privado de experimentación, estos álbumes estaban hechos con la intención de difundir su obra y darse a conocer. Araki envía estos cuadernos a conocidos y gente del mundo de la fotografía además de a desconocidos seleccionados al azar en la guía telefónica. Una suerte de *mail-art* y a su vez una atípica tarjeta de presentación con la que Araki pretende posicionarse y encontrar su lugar dentro de su generación. Los *sketchbooks* y cuadernos fotocopiados han resultado ser a la larga una demostración y presagio de muchos de los rasgos artísticos de la obra de Araki. Además de sentar las bases de sus temáticas recurrentes: retratos de mujeres, diario personal, variedad visual, eroticismo, gusto por las secuencias y por la profusión de imágenes y estilos. Durante este periodo de formación Araki explora “las posibilidades en pos de un nuevo realismo diferente al de ‘Sacchin’”<sup>203</sup>. Una experimentación que encuentra un punto culminante en 1970, el año de la Exposición Universal en Osaka, una Expo que serviría para publicitar una imagen al mundo de un Japón resurgido de la posguerra y completamente modernizado. En plano personal durante

---

<sup>203</sup> La cita sigue: “*He mechanically stuck the faces of large numbers of middle-aged women into scrapbooks; he photographed scenes inside an underground train in a wholly detached manner as objects. He also experimented with techniques of collage and montage, a series of experiments that reached a peak in 1970.*” En: MIKI, A. *Op. Cit.* p15.

este tiempo fallece el padre de Araki, una muerte que le afectará profundamente y que tendrá (como lo harán posteriormente las muertes de su madre, su esposa Yoko y de Chiro su gato) un impacto en su modo de fotografiar. Durante este periodo de actividad frenética Araki desarrolla uno de sus conceptos centrales: La fotografía como reproducción (*fukusha*)<sup>204</sup>. Para Araki la razón de ser (y de hacer) de las fotografías es reproducir la realidad.

#### 4.1.3. Sentimental Journey (1971).

Justo después de esta etapa de experimentación Araki publica por su cuenta el que se considera el principio de su carrera seria como artista: “Sentimental Journey”. Un año después en 1972 deja la agencia Dentsu y se convierte en fotógrafo freelance con la intención de centrarse en su obra. Araki deja “la fotografía pública de la publicidad por la fotografía privada [...]”<sup>205</sup> un gesto que queda marcado con este libro y que se convertirá en uno (si no el que más) icónico de su carrera.

---

<sup>204</sup>La descripción de Miki es significativa de la intensa actividad de Araki en 1970: “*In the solo exhibition ‘Sur-Sentimentalism Manifesto No.2: The Truth about Carmen Marie’ that he presented in 1970, Araki exhibited enlarged photographs of female genitalia on large panels. In line with his pet theory that ‘photography is all about reproduction (fukusha); he formed the group ‘Fukusha Shudan Geribara 5’ and made a catalogue of three hundred women clad in swimming costumes with their telephone numbers. He also exhibited a series of nude photographs at a ramen noodle restaurant in Ginza in an attempt to insert photographs into the everyday urban environment. Another venture, this time in the genre of mail art, involved sending copies of his private photographic anthology ‘Xerox Photo Album’ (a limited edition of seventy produced illicitly on a Dentsu copying machine) both to famous people and to ordinary people randomly selected from the Tokyo telephone directory*” en: Idem.



206

---

<sup>205</sup> KOHARA, M. "Araki and 3.11" en: ARAKI, N. *Op. Cit.* 2012. p263.

<sup>206</sup> Portada, primera imagen de la secuencia y dos dobles páginas de ejemplo de "Sentimental Journey".  
En: ARAKI, N. *Op. Cit.* 2016.

Aquí el ritmo es lento y aletargado y las imágenes tan personales como banales. Es decir, fotografías que no tendrían cabida dentro de un álbum al uso de una luna de miel. El rol que “Sentimental Journey” tiene dentro de la obra de Araki es el de manifiesto, declaración de intenciones y su primera exploración seria y madura de las posibilidades de la fotografía como secuencia y como libro. El álbum de bodas no fue al uso, como tampoco lo fue la boda en la que Araki hizo un *slideshow* de fotografías eróticas que obviamente escandalizaron a los asistentes de más edad. La boda fue el 7 de julio e inmediatamente después emprendieron el viaje del que resultaría en “Sentimental Journey”. Un viaje de cinco días con cuatro noches en el que recorrieron en Shinkansen primero Kyoto, luego Yanagigawa hasta Nagasaki. Al volver del viaje Araki autopublica el libro en una tirada de 1000 ejemplares a 1000 yenes cada uno. Y según parece la nota introductoria fue escrita con la intención de que el propietario de las librerías Kinokuniya (una de las más grandes e importantes de Japón) le dejara vender el libro en sus tiendas<sup>207</sup>.

La publicación de “Sentimental Journey” da paso a una década de producción frenética en la que Araki sigue con las actividades de “*Fukusha Shuudan Geribara 5*”, una especie de grupo de trabajo/colectivo con el protagonizan eventos y actividades alrededor de la fotografía. Además de seguir con trabajos comerciales, colaborando como educador en el WORKSHOP de Shohei Tomatsu y Eikoh Hosoe (en el que estaban implicados también Daido Moriyama, Masahisa Fukase y Takuma Nakahira entre otros).

---

<sup>207</sup> UCHIDA, M. “Documents Nobuyoshi Araki” en: NISHIGUCHI, T.; WATANABE, M. (eds.) *Araki Nobuyoshi*. Tokyo: Kawade Shoubou Shinsha, 2010.

Poco a poco Araki se convierte en una de las caras más visibles de la fotografía de su generación.

#### 4.1.4. El Pseudo-Diario de Nobuyoshi Araki (1980).

Con una carrera establecida y con una presencia difícil de evitar en la fotografía Araki empieza la década publicando otro de sus fotolibros más emblemáticos “Nobuyoshi’s Araki Pseudo-Diary”<sup>208</sup>. Como el título indica se estamos ante el diario personal del autor, pero, y además explícitamente, Araki nos dice que se trata de un “pseudo-diario”, poniéndonos en alerta y avisando de que no debemos creernos todo lo que la fotografía nos muestra.

Araki utiliza un elemento típico de la fotografía amateur (como hace tantas veces) y le da la vuelta. En este caso se trata de la opción de imprimir la fecha en el negativo de la película, muy habitual en las cámaras compactas de la época. Araki opta por manipular las fechas de las fotografías y la mayoría tienen la fecha del 1 de abril (*April Fool’s*/ Día de los inocentes) aunque también las hay del 6 de agosto (bombardeo de Hiroshima), 9 de agosto (Bombardeo de Nagasaki) y 15 de agosto (rendición de Japón en la Segunda Guerra Mundial). Araki añade una capa de significado a través de primero poner en duda la veracidad de todo el relato y de comparar la vida cotidiana del artista con las fechas más significativas de la historia reciente de su país. Unas fechas sin las que por otro lado la secuencia sería la de un simple diario

---

<sup>208</sup>ARAKI, N. 荒木経惟の偽日記 [arakinobuyoshi no nisenikki] (Nobuyoshi Araki’s Pseudo-Diary). Tokyo: Byakuya Shobo, 1980.



209

---

<sup>209</sup> Portada y ejemplo de página de: Ídem.



personal del fotógrafo. El desajuste entre el tono casual y desenfadado de las fotografías que pretenden ser reales, pero no lo son (al menos no del todo) y la gravedad de las fechas provocan un interesante juego de basculación entre verdad y mentira, documental y ficción muy interesante y muy poco habitual en la fotografía.

#### 4.1.5. Tokyo wa Aki (1984).

La década de los 80s resulta particularmente prolífica para Araki llegando a publicar 48 títulos entre 1980 y 1989<sup>210</sup>. Aparte de la fotografía erótica el género del diario personal es el que tiene más presencia. Entre estos títulos “Tokyo wa, Aki”<sup>211</sup> (Tokio es, otoño) es uno de los que nos parece más significativos. En el libro primero hay una serie de fotografías de corte muy sencillo realizadas por Araki durante sus frecuentes paseos por la ciudad. Lo más interesante es el texto que acompaña cada fotografía en la que tanto el autor como Yoko, su esposa que figura como coautora, discuten sobre las imágenes y/o sobre algún tema que la fotografía les recuerda. Lo interesante es la naturaleza colaborativa del proyecto y como ofrece un interesante contrapunto casual pero bello a unas fotografías igualmente casuales pero bellas. Un ejemplo más de como Araki con las ideas (e imágenes) más sencillas es capaz de construir una obra tan interesante como accesible (ya va por una tercera edición solo en Japón). En el género del diario personal se mezcla la crónica, pero sin el rigor que se le presupone a un reportaje, lo que

---

<sup>210</sup> Para relación detallada ver: ARAKI, N. *Op. Cit.* 2012. pp252-257.

<sup>211</sup> ARAKI, N. *東京は、秋 [tokyoha, aki] (Tokyo es otoño)*. Tokyo: Sanseido, 1984.



212

<sup>212</sup> Las imágenes son de la tercera edición. En la bibliografía referenciamos la primera edición.

convierte a este tipo de libros, donde el recuerdo y opinión personal toman una prominencia poco habitual, en una especie de documental personal. Como estar escuchando una conversación privada entre dos desconocidos de la que nos quedamos prendados.

A mediados de los ochenta Araki incorpora el *slideshow* a su repertorio visual y muestra en público sus primeros experimentos con la proyección de sus imágenes que bautizará como “Arakinema” (un neologismo creado de mezclar Araki con Cinema). Las proyecciones son de fotografías (fijas) suyas que encadena con un montaje pausado y música de acompañamiento.

#### 4.1.6. Tokyo Lucky Hole (1990).

El 27 de enero de 1990 Yoko fallece después de unos meses luchando contra el cáncer. A pesar de ello, y después del funeral, la actividad y publicaciones de Araki no decrecen. Y ese mismo año publica “冬へ Tokyo: A City Heading for Death”<sup>213</sup> un diario del último año con su mujer. Además, y en un registro absolutamente diferente, publica “Tokyo Lucky Hole”<sup>214</sup>. Uno de sus libros más significativos sobre la industria del sexo en Kabuki-cho, el barrio rojo de Tokyo. Se trata de un reportaje con fotografías hechas entre 1983 y 1985 y que no escatiman en detalles ni escenas explícitas. En el libro se mezclan breves entrevistas con las protagonistas y con datos de sus investigaciones. “Tokyo Lucky Hole” pretende ser un reportaje, pero pronto nos damos cuenta de que no se trata de uno normal.

---

<sup>213</sup> ARAKI, N. 冬へ Tokyo: A City Heading for Death. Tokyo: Magazine House, 1990.

<sup>214</sup> ARAKI, N. 東京ラッキーホール [tokyo rakki hooru] (Tokyo Lucky Hole). Tokyo: Mother Brain, 1990.



215

---

<sup>215</sup> Portada y doble página de: Idem.

En este tipo de reportaje que Araki predica la primera norma que se rompe más claramente es la de la objetividad y la del tópico del reportero como una “*fly-on-the-wall*”. Nada más lejos de ello. Araki aparece frecuentemente en las fotografías como cliente, como fotógrafo y como instigador de situaciones y oportunidades para fotografiar. Rompe a través del humor y la autoparodia la idea tan arraigada de que el fotógrafo no puede aparecer en su obra (a no ser que sea un autorretrato). Una presencia (la de Araki en sus fotos) que ya era por otro lado habitual en sus obras centradas en el diario personal. Este es un ejemplo más de como el artista se sirve de los géneros fotográficos para subvertirlos, lo había hecho antes con el diario personal desde diferentes ángulos, y lo hará del mismo modo con el documental en este caso.

#### **4.1.7. Sentimental Journey/ Winter Journey (1991).**

Justo el año después del fallecimiento de Yoko publica otro de sus libros más emblemáticos. “Sentimental Journey/Winter Journey”<sup>216</sup> consta de dos partes: La primera es una edición condensada de la secuencia del “Sentimental Journey” (1971) original. La segunda parte es un nuevo capítulo de su diario con Yoko en el que se muestra los meses antes de su muerte, el funeral y el duelo de Araki. La secuencia de la primera parte funciona como una introducción a la segunda y, aunque contienen muchas de las fotos más emblemáticas del original, pierde una cierta efectividad y ritmo, que por otro lado hacen tan interesante y única la secuencial original. La segunda está

---

<sup>216</sup> ARAKI, N. センチメンタルな旅 冬の旅 [Senchimentaru na tabi fuyu no tabi]. (Sentimental Journey/ Winter Journey). Tokyo: Shinchosha, 1991.



217

---

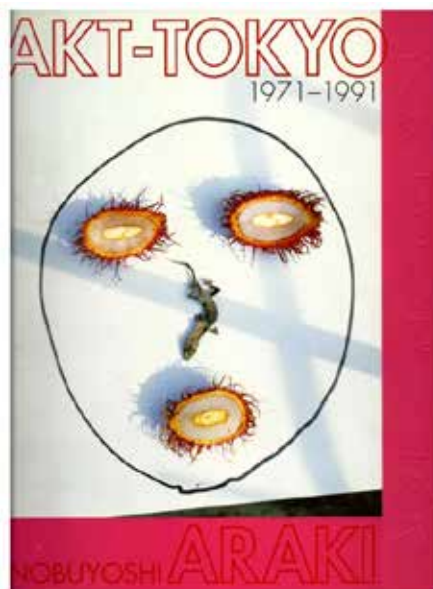
<sup>217</sup>Portada y algunos ejemplos de las imágenes más emblemáticas de la segunda parte del libro "Winter Journey". En: ARAKI, N. Op. Cit. 1991.

narrada con una sinceridad y ternura demoledoras. Además contiene muchas de las fotografías más célebres de Araki, como la de ambos dándose la mano con Yoko en su lecho de muerte, o las del cartel de una niña con un gato (que le recuerda a Yoko) o las imágenes del entierro. Todo con una crudeza que resulta impactante, pero con una sinceridad y a la vez carente por completo de sensacionalismo que resultan conmovedoras. Lo que en la secuencia de “Sentimental Journey” es un relato sinuoso aquí se convierte en un relato urgente directo y que golpea de frente al espectador.

En un año tan frenético Araki además se encuentra inmerso en la preparación de la que será una de las exposiciones más importantes de su carrera. La que realizará al año siguiente en Austria. Una exposición que supondrá el inicio del ‘boom’ internacional de Araki y dará a conocer su obra al público occidental.

#### **4.1.8. AKT-Tokyo 1971-1991 (1992)**

Los años 90 fueron sin duda unos años muy intensos y en los que se cimentó la figura de Araki como una presencia ineludible dentro de la fotografía a nivel nacional e internacional. Uno de los puntos de inflexión fueron sin duda la exposición “AKT-Tokyo 1971-1991” que Araki hizo en Viena en 1992. La primera gran exposición individual de Araki en el extranjero y que se produjo con el apoyo de la revista Camera Austria (y no por coincidencia gracias al apoyo de Seiichi Furuya y Christine Furuya-Gössler, colaboradores de la revista). La exposición viaja por diversas ciudades europeas y sirve para dar a conocer la obra de Araki a un público completamente nuevo. El catálogo de la exposición, aunque más bien de poco interés, sí que recopila imágenes



**Nobuyoshi Araki**

**AKT-TOKYO  
1971-1991  
Austria, 1992**

**Documents**

218

---

<sup>218</sup> Portada de las dos versiones del catálogo (izq.): ARAKI, N. *AKT-TOKYO 1971-1991*. Graz: Camera Austria, 1992. Y otra versión autopublicada por el mismo Araki: (der.) ARAKI, N. *AKT-TOKYO 1971-1991, Austria, 1992, Documents*. Tokyo: Autopublicado, 1992.



de diferentes etapas y estilos dentro de la obra de Araki. Y al estar dirigido a un público que desconoce su obra funciona más como una tarjeta de presentación que como una obra en sí. En él es notable ver el período de tiempo que comprende la exposición, desde 1971 hasta 1991. El año que va desde la boda de Araki y Yoko (y la publicación de “Sentimental Journey”) hasta 1991 el año en que Yoko fallece. Dos fechas tan importantes para el autor tanto en lo personal como en lo artístico, dos facetas que en su obra son imposibles separar. También es además el primer libro que publica en el extranjero y que servirá para situarse internacionalmente. Los años, y décadas, que vendrán después Araki publicará a un ritmo y con una frecuencia inaudita empezando a construir su fama de fotógrafo compulsivo.

#### **4.1.9. *Shokuji* (1993).**

Uno de los fotolibros más significativos de esta etapa es “Shokuji”<sup>219</sup> (traducido normalmente como “el banquete”). El libro recopila imágenes de las comidas de Yoko el mes antes de fallecer. Las imágenes tomadas con una lente macro y con un *ringlflash*, crean una suerte de formas y texturas que hacen repulsiva a la vez que atractiva la comida, aunque desde luego no sabrosa. La primera parte del libro en color es de una precisión clínica, y no es extraño ya que este tipo de flash se utiliza para fines médicos y forenses por su capacidad de crear pocas sombras y mostrar en detalle las superficies de los objetos fotografiados. Sin embargo, la segunda parte del libro, en blanco y negro, muestra la comida con imágenes un tanto más abstractas y la

---

<sup>219</sup> ARAKI, N. 食事 [*shokuji*] (*el banquete*). Tokyo: Magazine House, 1993.



220

---

<sup>220</sup> Portada y tres dobles páginas de: ARAKI, N. *Op. Cit.* 1993.

ausencia de color hace difícil de identificar los alimentos hasta tal punto de bordear lo abstracto. Además, incluye una especie de diario escrito en el que se describen las comidas. Araki una vez más utiliza muy inteligentemente los recursos visuales y textuales para producir una obra sencilla, pero de mucha profundidad. Un ángulo nuevo desde el cual el autor se aproxima al diario personal.

Es quizás un libro que puede pasar desapercibido entre la marea de obras que Araki publica cada año, pero “Shokuji” poco a poco ha adquirido un estatus mítico que hasta hizo que se publicara una versión en facsímil<sup>221</sup> por lo poco accesible de la obra, sobre todo para el público de fuera de Japón.

#### **4.1.10. Erotos (1993).**

Siguiendo con un lenguaje parecido al que emplea en “Shokuji” Araki continua su experimentación formal con “Erotos”<sup>222</sup> (un neologismo propio que mezcla las palabras Eros y Tánatos). En esta obra se congregan muchos de los grandes temas de Araki: el cuerpo humano, la sexualidad, la comida y las flores. Unos temas y sujetos que para el autor simbolizan la vida y la muerte y en el que el cuerpo y lo erótico funcionan como punto de partida para explorar esta dualidad. Todo reunido y fotografiado de un modo que se crean consonancias entre imágenes. El todo tiene un resultado poético, bello y repulsivo a la vez, por veces explícito e impactante y por momentos abstracto y sugerente. Una muestra más de la facilidad que tiene Araki para construir

---

<sup>221</sup> ARAKI, N. *The Banquet*. New York: Errata Editions, 2012.

<sup>222</sup> ARAKI, N. *エロス[erotos]*. Tokyo: Libro Port, 1993.



223

---

<sup>223</sup> Portada y doble página de: Ídem.

una obra tan significativa con tan poco. Del mismo modo que en “Shokuji” Araki se aproxima al relato personal en “Erotos” vemos un ejercicio de lenguaje y estilo en el que la consonancia de formas visuales es el elemento central que vertebra la secuencia. Durante la exposición de esta serie de fotografías en la galería PARCO de Tokio el encargado de la galería fue detenido por la policía por mostrar imágenes obscenas<sup>224</sup>. La detención se produjo no tanto por “Erotos” sino porque en la galería estaba a la venta el catálogo de “AKT-Tokyo 1971-1991”. En él se muestran diferentes desnudos y además el vello púbico de algunas de las modelos, algo explícitamente prohibido por las leyes de censura de la época. Un capítulo más de las polémicas de Araki y su insistencia en retar las leyes sobre lo que se puede o no mostrar en una fotografía.

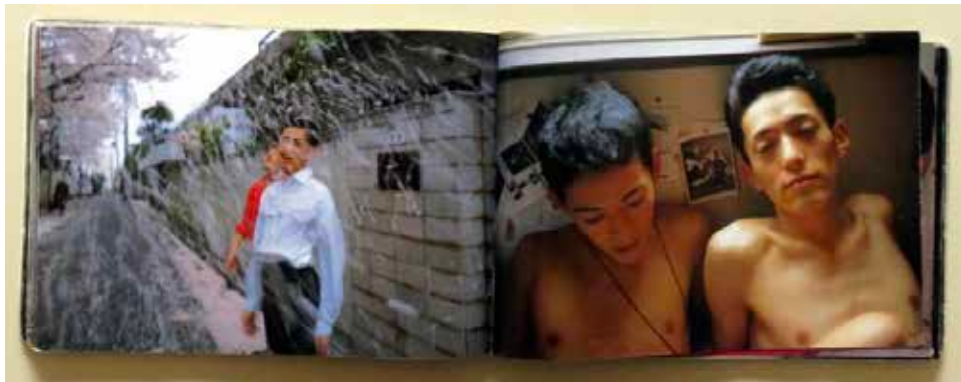
#### **4.1.11. Tokyo Love (1994-1995).**

La creciente iconoclastia de Araki y su proceso de internacionalización encuentran un momento importante cuando en 1992 la revista “Déjà-vu” invita a Nan Goldin (por su parte otra iconoclasta) a visitar Japón. Durante su visita se dedica a fotografiar a un grupo de jóvenes de Tokio en los que ve reflejado el mismo espíritu rebelde de sus días de juventud. Es también en esta visita que conoce a Araki quien admiraba su obra y, a pesar de las leyes contra la obscenidad de Japón, había conseguido un ejemplar de “The Ballad of Sexual Dependency”<sup>225</sup>. De este encuentro nace una

---

<sup>224</sup> UCHIDA, M. *Op. Cit.* 2010. p155.

<sup>225</sup> GOLDIN, N. *Op. Cit.* 1989.



226

<sup>226</sup> Las dos portadas de "Tokyo Love", la primera edición japonesa (der.) y la segunda edición (izq.) europea. Las dos dobles páginas que muestran imágenes de Nan Goldin (arriba) y de Nobuyoshi Araki (abajo).

colaboración que mezcla el trabajo documental de Goldin con una serie de retratos en estudio de jóvenes hecho por Araki que funciona como contrapunto. El libro titulado “Tokyo Love” fue publicado primero en Japón en 1994<sup>227</sup> y un año después, con un diseño ligeramente diferente, en Europa por la editorial Scalo<sup>228</sup>. El hecho de que se publiquen dos ediciones es significativo del creciente interés que existe en la obra de Araki fuera de las fronteras de Japón, y como poco a poco va ocupando un lugar en el imaginario de la fotografía contemporánea. Un rol que sus otros compañeros de generación (Nakahira, Moriyama, Fukase, Ishiuchi, etc.) tardarán más en conseguir.

A mediados de los años 90s y con ya más de 150 obras publicadas Araki empieza a publicar una serie de volúmenes titulados “Las Obras Completas Fotográficas de Nobuyoshi Araki”<sup>229</sup>. Divididas en 20 volúmenes pretenden hacer más accesible y sintetizar de algún modo su frenética producción. Cada volumen está centrado en un tema concreto dentro de la obra de Araki y la mayoría son reformulaciones de algunos de sus libros más populares. Que publique semejante volumen de libros tan solo de sus obras completas (aun con la edad que tiene) da idea de la popularidad de Araki tanto dentro como (cada vez más) fuera de Japón.

---

<sup>227</sup> ARAKI, N.; GOLDIN, N. *Tokyo Love*. Tokyo: Ota Shuppan, 1994.

<sup>228</sup> ARAKI, N.; GOLDIN, N. *Tokyo Love*. Zurich: Scalo, 1995.

<sup>229</sup> ARAKI, N. 荒木経惟写真全集 vols. 1-20 [*araki nobuyoshi shashinzenshu*] (*Obras completas fotográficas de Nobuyoshi Araki*). Tokyo: Heibonsha, 1996-1997.

#### 4.1.12. Blind Love (1999).

Desde sus principios, y explícitamente desde la nota de introducción de “Sentimental Journey”, uno de los referentes y puntos de partida para Araki ha sido siempre la literatura. En muchas de sus obras, ya sea en el título o en la edición de la secuencia, hace frecuentes referencias literarias. A finales de los 90s y en plena madurez artística Araki sigue desarrollando su interés y particular lenguaje de la que él llama la ‘novela fotográfica’. Un ejemplo significativo es “春雪抄”[*shunsetsushou*]<sup>230</sup> la que el mismo Araki llama su novela fotográfica definitiva. Desde el juego de palabras del título (tan frecuentes en la literatura japonesa) con la pronunciación de ‘fotografía’ en japonés (*sha-shin*) y la palabra ‘novela’ (*sho-setsu*) y el título del libro (*shun-setsu-sho*)<sup>231</sup>. El título, que podría traducirse como “nieve de primavera”, hace referencia a una cierta sensibilidad que remite sin duda al haiku y a la literatura clásica japonesa. Araki dedica el libro a Junichiro Tanizaki y a Sophie Calle. El primero un autor ineludible de la literatura japonesa al que Araki ha referenciado en algunas de sus obras<sup>232</sup>, y la segunda una artista visual que se ha caracterizado por utilizar tanto la palabra escrita como la fotografía para sus obras. En las obras de Calle además elementos biográficos se entremezclan con otros ficcionales en una narración que referencia frecuentemente al universo literario. Araki también ha dicho con

---

<sup>230</sup> Ídem.

<sup>231</sup> YASUMI, A. “写真の小説的強度—荒木経惟『春雪抄』のためのノート [shashinno shousetsutekikyoudo-araki nobuyoshi `shunsetsushou' no tameno nooto] (La fuerza novelesca de la fotografía. Notas para “Lluvia de primavera” de Nobuyoshi Araki)” en: Ibidem.

<sup>232</sup> Ídem.





233

<sup>233</sup> Portada y dos dobles páginas de: ARAKI, N. 春雪抄 [*shunsetsushou*]/ *Blind Love*. Tokyo: Photo-planète, 1999. Aunque el significado literal del título es “nieve de primavera” curiosamente el título en inglés es “amor ciego”. En referencia la novela “El retrato de Shunkin” de Junichiro Tanizaki que narra el amor de la protagonista (que es ciega) y su sirviente. Y además a la obra “Les Aveugles” (Los ciegos) de Sophie Calle en la que pregunta a personas ciegas de nacimiento que le describan su imagen de la belleza.

frecuencia que para él “el género de la ‘yo-novela’ es lo más parecido a la fotografía”<sup>234</sup>.

Lo interesante de la idea de la “novela fotográfica”<sup>235</sup> de Araki es que no es, ni opera como una novela en tanto que narrativamente y formalmente no sigue los mismos parámetros. Pero es que la secuencia de imágenes que plantea no es narrativa en el sentido habitual, pero sí que a través de un cierto efecto acumulativo y de las yuxtaposiciones hay una evolución y se sugieren diferentes escenarios. Araki consigue una cierta forma particularmente fotográfica y que opera en el intersticio, como ocurría en “Sentimental Journey”. A pesar de la insistencia del autor, que llega a dividir el libro en capítulos, es difícil ver una cierta estructura o formas paralelas a la novela.

Cualquier serie, libro o exposición de Araki concentra siempre un tipo de guiños y juegos de referencias muy particulares de este autor. El lenguaje de Araki y su presencia como autor es tan prominente que a pesar de hacer ciertas referencias y explicitar sus influencias éstas resultan más bien anecdóticas. Estas referencias (o homenajes) adquieren sentido en el momento que sitúan al autor y a la obra dentro de su imaginario propio y dentro de una narrativa más amplia de la tradición artística.

El final de los años 90s marca también el fin de la década más productiva de la carrera de Araki y en la que como hemos visto consolida su estatus como artista internacional. La siguiente década, aunque

---

<sup>234</sup> Ídem.

<sup>235</sup> Que por cierto tiene poco que ver con la foto-novela y el *foto-romanzi* de inspiración y vocación más claramente cinematográfica.

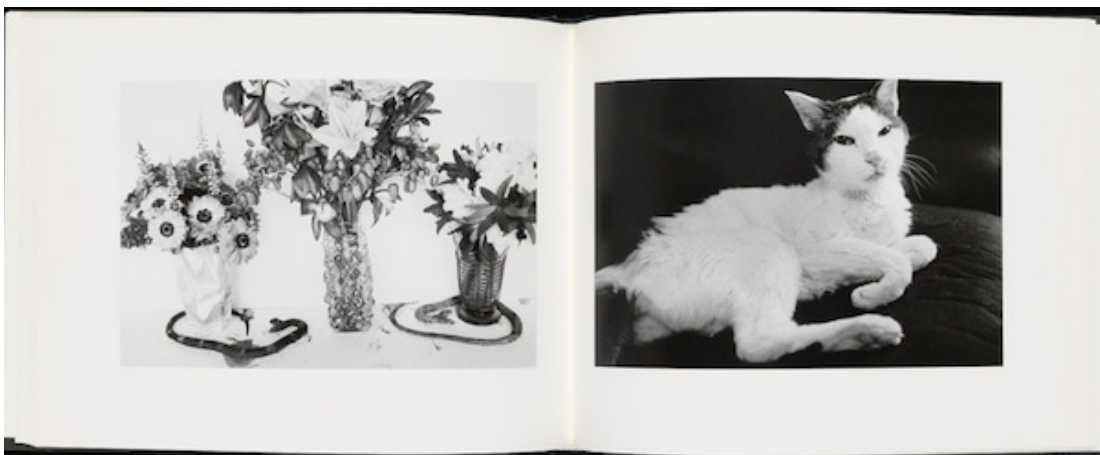
sensiblemente menor, seguirá siendo frenética en cuanto a publicaciones y exposiciones se refiere<sup>236</sup>.

#### **4.1.13. Sentimental Journey/ Spring Journey (2010).**

Después de las muertes de su padre, madre y esposa Yoko, Araki sufre otra pérdida, la de su gato Chiro. Protagonista de varios de sus libros y que había sido su compañero durante muchos años. Este libro sigue con su serie “Sentimental Journey” que inicia con su viaje de bodas y continua con varios volúmenes que engloban su diario más personal. Del mismo modo que “Winter Journey” es demoledor con su sensibilidad y sinceridad, este volumen dedicado a su mascota es igualmente conmovedor. El libro muestra los últimos meses de Chiro antes de morir por enfermedad. Como ocurre con anterioridad la cámara de Araki no duda en mostrar sus momentos más dolorosos. Esta serie de “Sentimental Journey” es una muestra del lado más tierno y humano de un artista tildado con frecuencia de superficial y frívolo además de sexista. Es difícil no empatizar con la sinceridad con la que Araki narra sus diarios íntimos que, vistos en perspectiva, forman la columna vertebral de esta obra inabarcable.

---

<sup>236</sup> Haciendo un cómputo aproximado pero significativo hemos contabilizado 10 obras (si contamos los cuadernos fotocopiados como una sola obra en diferentes volúmenes) durante los años 70s, en los 80s Araki publica alrededor de 48 obras y es efectivamente a partir de los 90s en los que pasa a casi cuadruplicar esa cifra y publica la friolera de 175 libros durante esta década. Aunque sensiblemente inferior durante los 00s publica 161 obras, una cifra que a falta de datos completos se reduce durante los 10s y cae en picado en los primeros años de los 20s, en parte también por la pandemia de Covid-19. Tomamos las cifras de: ARAKI, N. *Ararchy Photobook Mania*. Shizuoka: Izu Photo Museum, 2012. pp. 211-259.



237

---

<sup>237</sup> Portada y doble página de: ARAKI, N. *センチメンタルな旅・春の旅* [senchimentaru na tabi haru no tabi] (Sentimental Journey – Spring Journey). Tokyo: Rat Hole, 2010.

#### 4.1.14. Love on the Left Eye (2014).

Desde octubre de 2013 y debido a la obstrucción de una arteria retiniana Araki sufre la pérdida paulatina de la visión de su ojo derecho. Un incidente que aunque le limita no reduce un ápice su afán por fotografiar. En esta obra además hace una explícita referencia a “Love on the Left Bank” un libro que él mismo indica le encantaba cuando tenía 20 años y que supuso una influencia para él. La influencia de van der Elsken aparte de referenciar algunos retratos de la obra original no va más allá. Lo más interesante es como Araki le da la vuelta a su lesión y reflejando su ceguera parcial cubre el lado derecho las diapositivas con tinta negra, emulando su vista dañada.

Un gesto simple pero muy efectivo y que además de referenciar la pintura minimalista (uno piensa en Robert Motherwell) y a al arte conceptual (recuerda en algún modo a Marcel Broodthaers con su “Un Coup de Dés Jamais N’Abolira Le Hasard”). Otro ejemplo más de la riqueza y amplitud del vocabulario visual de Araki y de los matices que su obra tiene.

Nobuyoshi Araki, a quien Akiko Miki define como el “fotógrafo absoluto”, sigue actualmente en activo, produciendo y exponiendo ya por más de cinco décadas y como hemos visto de un modo compulsivo. Una obra que es reflejo de este siglo en el que la creciente reproductibilidad y difusión de la imagen ha hecho que la fotografía tenga una presencia onnipresente en la sociedad contemporánea<sup>238</sup>. Del mismo modo Araki, un incansable productor de imágenes, se ha convertido a si mismo en un sujeto que cuestiona los

---

<sup>238</sup> MIKI, A. Op. Cit., 2011. p18.



239



240

---

<sup>239</sup> Ejemplos de la serie "Love on the Left Eye" publicados en: ARAKI, N. *Love on the Left Eye*. Tokyo: Taka Ishii, 2014.

confines de la fotografía. Lo hace a través de su obra que lejos de ser netamente ordenada en capítulos y etapas se desparrama e inunda cualquier concepción o expectativa que podamos tener. Una serie de caminos que se bifurcan y en los que siempre podemos encontrar y apreciar algo nuevo. Un autor que nunca se para ni se detiene.

*“To keep this thing going for a long time, you just have to carry on taking photographs. By taking photographs you make discoveries about yourself and come to realize various things. If you are constantly being made aware of things, this gives you the impulse to carry on. You learn things through taking photographs; photography is your teacher. The main thing is to keep on taking photographs for ever and ever.”<sup>241</sup>*

## 4.2. DETALLES Y CONSIDERACIONES DEL VIAJE.

El caso de nuestro objeto de estudio es como hemos visto una de las primeras obras de Nobuyoshi Araki. Marca el primer capítulo de una de sus temáticas más frecuentes dentro de su obra, en este caso el diario personal. Aunque el diario es frecuente y Araki ha publicado decenas de obras dentro de este género “Sentimental Journey”, a pesar de haberse publicado hace más de cincuenta años, mantiene un estatus dentro de la obra de Araki y una

---

<sup>240</sup> Ejemplo de: BROODTHAERS, M. *Un Coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Cologne & Antwerp: Galerie Wide White Space & Galerie Michael Werner, 1969. (der.)

<sup>241</sup> Nobuyoshi Araki citado en: Ídem.

originalidad y sensibilidad que conecta aún hoy en día con un público contemporáneo.

Antes de realizar el estudio comparativo con el cine de la modernidad queremos resaltar algunas de las características de la secuencia del libro. La primera y más importante es la de la cronología. Revisando las 18 hojas de contacto<sup>242</sup> que contienen las 108 fotografías<sup>243</sup> de la serie de “Sentimental Journey” vemos que, con ligeras excepciones, la secuencia es prácticamente cronológica. Siguiendo el orden de las hojas de contacto y el orden por el que fueron tomadas las fotografías la secuencia sigue así<sup>244</sup>:

1-2-3/5-4-8-7-6/10-13-11-9-12-14-15-16-17/18-19-21-22-  
20/24/23-25-26-27/29-28-30-31-32/33-35-34-37-38/36-39-40/49-48-  
43/47-44-46-41-42-45-50-51-52-53/55-54-58-56-57-59/62-64-65-63-73-  
66-67-69-68-71-70-72-98-74/75-89-81-90-76-77-78-79-80-82/83-84-85-  
86-87-88/91-99-96-97-92-93-94-95/100-102-101-103-104-105-61-60-  
107/106-108.

---

<sup>242</sup> Las 18 hojas de contacto fueron publicadas en formato facsímil en: ARAKI, N. “センチメンタルな旅 1971年 コンタクトシート 1-18/ Sentimental Journey. 1971. Contact Sheets 1-18” en 特集 荒木経惟のたのしい写真術 [Special Number. Nobuyoshi Araki's Fun Photography] SWITCH vol.33 No.2. Tokyo: 20 de enero de 2015.

<sup>243</sup> Ver anexo 8.2.3. para las reproducciones completas de las 18 hojas de contacto y el anexo 8.2.2. para la reproducción completa de las 108 imágenes de la secuencia de “Sentimental Journey”. En la reproducción de las hojas de contacto del anexo 8.2.3. he añadido marcas en rojo para indicar las fotografías que luego formarían parte de la secuencia final y he añadido un número que corresponde al lugar que tiene dentro de la misma.

<sup>244</sup> El número es el que cada imagen ocupa en la secuencia final y separamos con una barra para indicar la separación entre hojas de contacto.



Como podemos apreciar es prácticamente cronológica. Tan solo hay mínimos cambios de orden y la tendencia general es la de seguir el paso del tiempo. Hay, eso sí, cuatro excepciones: La primera es la imagen 73 que muestra un paisaje del jardín interior del hotel donde se hospedan. Una imagen que Araki decide colocar posteriormente en la secuencia e intercalarla con imágenes de Yoko relajándose en el hotel. Un cambio que tiene más bien poca relevancia y no indica un gran salto temporal más que buscar el equilibrio en la secuencia. Esta yuxtaposición dilata en cierto modo el tempo de la secuencia espaciando la progresión de la misma. La segunda es la de la imagen 81, tomada justo antes del paseo en barca con Yoko y que sirve para espaciar la imagen de Yoko durmiendo en la barca (80) con la del retrato del barquero (82). Aquí seguramente Araki sí que busca un efecto poético al colocar la imagen de Yoko en un díptico con la imagen del camino, pero al igual que el primer caso no supone una ruptura (al menos evidente) de la progresión narrativa. La dislocación más significativa viene precisamente en la secuencia casi al final en la que se muestra una escena íntima entre Araki y su esposa Yoko. Viendo la secuencia de las hojas de contacto queda claro que se trata de una escena única, pero en la secuencia del libro Araki intercala tres imágenes (89-90-98) partiendo en tres la secuencia que va de la imagen 83 hasta la 100 dando de algún modo a entender que la escena única son tres encuentros diferentes. El énfasis se pone pues en la rutina y repetición algo que se repite durante varios fragmentos de la secuencia. Aparte de este juego de dilatación la secuencia como hemos visto se mantiene prácticamente cronológica al desarrollo del viaje. Además, como el libro la

última hoja de contacto termina con una anodina vista desde una ventana sin una conclusión clara.

Otro aspecto importante del libro es sin duda la nota manuscrita que hace las veces de una introducción/declaración de intenciones del autor<sup>245</sup>. La nota de caligrafía torpe está escrita con la mano izquierda (Araki es diestro) y se dirige a un hipotético lector. Araki primero muestra su cansancio y hastío ante las imágenes (comerciales, publicitarias) que le rodean en su día a día (recordemos que trabajaba entonces para la agencia publicitaria Dentsu). Su falsedad se le hace insoportable. Araki entonces planea este libro como su respuesta a este tipo de imágenes a la vez que matiza que porque sean fotografías íntimas no implica que sean verdaderas. Pone de ejemplo el ‘*shishoetsu*’ como lo que más se aproxima a lo que él pretende conseguir con sus fotografías. Recordemos que el ‘*shishoetsu*’ (como de un modo parecido hace la “yo-novela”) se caracteriza por difuminar la línea entre lo real y ficticio tomando el relato personal como base. Araki juega al mismo juego, aunque en “Sentimental Journey” no sea tan evidente como en algunas de sus obras posteriores en el género del diario personal. Araki hace también referencia a la secuencia del libro afirmando que ha seguido la progresión (por lo tanto, la cronología) de su luna de miel. Lo cual como hemos visto es (parcialmente y con matices) verídico. Siguiendo con su descripción de la obra Araki hace referencia al tipo de impresión y al deliberado tono grisáceo de las imágenes que les da un aspecto antiguo. Una referencia a la nostalgia, muy habitual en Araki, y que marca el tono sentimental del libro. Cierra la carta haciendo una

---

<sup>245</sup> Para una reproducción de la nota y su traducción ver anexo 8.2.1.

referencia que nos parece importante cuando afirma que “siente algo en la lenta progresión de la rutina diaria”<sup>246</sup>. Esta afirmación es interesante porque da pistas sobre como plantea Araki esta obra: la cotidianidad tiene su propio ritmo, progresión y estructura y esto es suficiente para construir una obra. Y no solo eso, ese reflejo (fiel) a lo cotidiano plantea un nuevo modo de comunicar unas sensaciones que de otro modo no se podrían comunicar tan efectivamente. Es una afirmación, aunque aparentemente inocente, que conecta directamente con las preocupaciones y motivaciones de una parte de la modernidad, que encuentra en la cotidianidad su fuente de inspiración y su arma para combatir el canon. Esta declaración de intenciones, nada inocente según nuestro criterio, nos da pie a intentar tender puentes entre esta obra de Araki y una cierta corriente de la modernidad que se aproxima a la obra (visual, literaria) desde una perspectiva (temporal y estética) nueva y con lo banal, lo cotidiano como punto de partida.

### **4.3. (IR)RELEVANCIAS. CONTEXTO Y ACTUALIDAD.**

Nobuyoshi Araki durante toda su carrera ha jugado (y explotado) frecuentemente los límites de lo políticamente correcto. Un artista que se ha construido un personaje a su alrededor inseparable (y parte) de su obra. Una de las razones por las que Araki se hizo célebre, más allá de sus evidentes méritos artísticos, fueron sus polémicas y transgresiones siempre de cariz sexual. Es significativa la polémica que le envolvió a principio de los años 90 por publicar un libro en el que se mostraba el vello púbico de una actriz (algo

---

<sup>246</sup> ARAKI, N. Op. Cit. 2016.

prohibido en su momento)<sup>247</sup> y la que fomentó su imagen de *enfant terrible* de la fotografía japonesa.

En la actualidad el panorama social es muy diferente y las polémicas de carácter sexual y de abuso dentro de la fotografía han dejado de ser tabú. Terry Richardson, Bruce Weber, Mario Testino son solo algunos de los fotógrafos que han sido acusados de cargos de abuso o acoso sexual<sup>248</sup>. Araki, aunque ni mucho menos de la misma gravedad que los antes mencionados, no ha estado exento de polémica. Esto muestra una cierta cultura de objetificación, opresión y abuso hacia la mujer en la fotografía sobre todo dentro de la fotografía de moda y comercial en la que las relaciones de abuso de poder han sido frecuentes.

Uno de los pilares ineludibles de la obra de Araki es la fotografía erótica, un tipo de imágenes que en Japón vienen ya del tiempo del *ukiyo-e*<sup>249</sup> y conforman el género *shunga*<sup>250</sup> que junto al *kinbaku*<sup>251</sup> son géneros de una

---

<sup>247</sup> YAMAGUCHI, M. "Japan's Debate Over What's Obscene Heats Up". En *AP News*. Tokyo: 19 de Junio de 1991. <https://apnews.com/article/95f3d565417e6c884cf923a5def642a8> Recuperado: 28 de septiembre de 2022.

<sup>248</sup> BERNSTEIN, J.; SCHNEIER, M.; FRIEDMAN, V. "Male Models Say Mario Testino and Bruce Weber Sexually Exploited Them". En *The New York Times*. New York: 13 de enero de 2018. <https://www.nytimes.com/2018/01/13/style/mario-testino-bruce-weber-harassment.html> Recuperado: 28 de septiembre de 2022.

<sup>249</sup> Literalmente "estampas del mundo flotante" son grabados hecho utilizando el método de la xilografía y tienen un gran auge entre el siglo XVII y XIX en Japón. Solían mostrar escenas cotidianas, de la naturaleza y retratos.

<sup>250</sup> Subgénero dentro de los ukiyo-e. Literalmente "imágenes de primavera" eran el equivalente a la pornografía actual, pero manteniendo el refinamiento estético y artesanal del *ukiyo-e*.

clarísima perspectiva de dominación (del hombre hacía la mujer). En cierto modo Araki ha utilizado estos géneros como argumento para seguir y justificar un cierto tipo de prácticas e imágenes que serían impensables en un artista contemporáneo. Los tiempos actuales son menos propensos a aceptar según que representaciones del cuerpo femenino sobre todo viniendo de un hombre. Un modo de fotografiar que, aunque se pueda vestir como una colaboración consentida, es difícil de justificar hoy en día. Que (afortunadamente) los estándares de igualdad y respeto de género y raciales no sean los mismos que en los años 60 o 70 es evidente, lo que no justifica que algo no haya cambiado por el camino. La polémica ya no vende como antes y si uno no se adapta cae en la irrelevancia. A diferencia de Weber o Richardson (que han sido apartados de la industria) la diferencia con Araki (aparte de la gravedad de los cargos) es que en la sociedad japonesa el movimiento “Me Too” no tiene aún tanto peso e influencia como en Europa o EE UU. Aunque ha habido una célebre polémica con Kaori (uno de sus modelos más habituales) que lo acusa de explotación<sup>252</sup>, esta ha tenido poca repercusión en el ámbito doméstico y Araki sigue publicando y exhibiendo, no es así fuera de Japón sí que han existido boicots y protestas<sup>253</sup>.

---

<sup>251</sup> *Kinbaku*, o también *shibari*, es una técnica de *bondage* japonesa desarrollada durante la época de Edo (1603-1868) en Japón originalmente no de carácter erótico sino como técnica de castigo e inmovilización.

<sup>252</sup> RICH, M. “When an Erotic Photographer’s Muse Becomes His Critic”. En *The New York Times*. New York: 5 de mayo de 2018. <https://www.nytimes.com/2018/05/05/world/asia/nobuyoshi-araki-photographer-model.html> Recuperado: 28 de septiembre de 2022.

<sup>253</sup> MICHALSKA, J. “Poland’s answer to the Guerrilla Girls—the ‘bison ladies’—stage protest against Araki exhibition in Warsaw”. En *The Art Newspaper* [online]. 3 de Agosto de 2018. <https://www.theartnewspaper.com/2018/08/03/polands-answer-to-the-guerrilla-girlsthe-bison->

En un futuro quizás la obra de Araki deberá pasar en algún momento por un proceso de contextualización. La cuestión de si debe (o se puede) separar al artista de su obra no es una cuestión que debamos dirimir en este estudio, lo indudable es de la gran aportación que como artista ha hecho a la fotografía. Eso no quita que haya aspectos reprobables y de dudosa ética dentro de su obra y sus prácticas como fotógrafo.

## 5. EL FOTOLIBRO COMO PUNTO DE PARTIDA.

## 5.1. 'LA JETÉE' DE CHRIS MARKER COMO CASO DE ESTUDIO.

*"Ciné, ma vérité".*<sup>254</sup>

Es en el lenguaje (narrativa/montaje) donde confluyen el tiempo, el movimiento, la ficción, lo real y una multitud de elementos que dan pie tanto a la formación de un canon como a ambigüedades y dislocaciones. Un ejemplo de lo segundo es "La Jetée" (1962) de Chris Marker. Parte relato de ciencia ficción, sobre la Tercera Guerra Mundial que se cierne sobre un apocalíptico París, parte una sugerente meditación visual sobre la memoria. Una profunda, a la vez que ambigua, reflexión sobre como las imágenes se entremezclan en el proceso de construcción de la memoria y actúan como vehículo y/o substitutas de la misma.

Producto de numerosos análisis, remakes, citas y declaraciones de admiración aún hoy en día se trata de una obra imprescindible. A pesar de haber transcurrido varias décadas desde su estreno, "La Jetée" es una obra de referencia cuando se trata del uso de imagen fija como motor narrativo de una ficción cinematográfica<sup>255</sup>. Una obra que sintetiza una serie de ideas

---

<sup>254</sup> Juego de palabras con la expresión "cinéma vérité" atribuido a Chris Marker con el que prioriza la libertad del autor tanto en el cine como en otras artes liberando al mismo del corsé de los géneros y medios a través de ese movimiento (*kiné*). Citado en: MEDEIROS, M., MENDES FLORES, T. y CUNHA LEAL, J. (eds.) *Photography and Cinema. 50 Years of Chris Marker's La Jetée*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015. p9.

<sup>255</sup> Existen numerosos films tanto comerciales como experimentales que juegan con las imágenes fijas y





256

---

sus posibilidades narrativas. Desde “Pasazerka” (1963) de Andrzej Munk hasta “Unas fotos en la ciudad de Sylvia” (2007) de José Luis Guerín que hace también un uso extensivo de imágenes fijas acompañadas con una voz en off.

<sup>256</sup> Dos ejemplos de los cuadernos que Chris Marker utilizó para preparar “La Jetée” y en la que las imágenes definitivas, tomadas anteriormente con una cámara fotográfica, se ordenan en secuencias como si de un storyboard se tratara. Encontramos ilustraciones de algunas páginas en: DARKE, C. y RASHID, H. (eds.) *Chris Marker. A Grain Without a Cat*. London: Whitechapel Gallery, 2014. pp57-69.

sobre el tiempo y la memoria y, a la vez, nos plantea un “juego dialéctico entre el tiempo cristalizado de la fotografía con la secuencia narrativa cinematográfica, que enfatiza el trabajo representativo (la deliberada transformación de la realidad en imagen) que el cine convencional normalmente esconde mediante la continuidad del tiempo y movimiento”<sup>257</sup>.

Una pista del terreno ambiguo en el que se mueve “La Jetée” es que ésta ha tomado diferentes formas: desde un film hasta una foto novela, pasando por el storyboard. Todas estas formas narrativas visuales representan diferentes caras de una misma moneda. Una cualidad que aglutina diversos medios en una obra y en cierto modo consigue una ‘*indeterminación intermedial*’<sup>258</sup>. Una cualidad que, al mismo tiempo que Marker apreciaba en otros artistas, él mismo buscaba y provocaba con su uso de la imagen. Hablando de su amigo William Klein, un ejemplo de un artista que explora y cuestiona las fronteras y límites de cada medio, Marker indicaba que:

*“El problema (...), es que tendemos a cortar (las obras) en piezas y dejamos cada pieza a los especialistas: una película a un crítico cinematográfico, una fotografía a un experto en fotografía, una pintura a una*

---

<sup>257</sup> Tomo prestada la brillante definición de Luiz Carlos Oliveira Jr. al referirse al juego entre narrativa e imagen fija respecto a la película de José Luis Guerín “Unas fotos en la ciudad de Sílvia” (2007), que perfectamente es aplicable a “La Jetée”. Citado en MEDEIROS, M., MENDES FLORES, T. y CUNHA LEAL, J. (eds.) Op. Cit. p82.

<sup>258</sup> Concepto planteado en: MEDEIROS, M., MENDES FLORES, T. y CUNHA LEAL, J. (eds.) Op. Cit. p3. Concepto que se refiere a la cualidad de buscar e indagar en los espacios de diálogo que se abren entre cada medio y/o práctica artística.

*autoridad en arte... Cuando el fenómeno realmente interesante es la totalidad de estas formas de expresión, sus obvias o secretas correspondencias y sus interdependencias.*<sup>259</sup>

La obra de Marker se caracteriza por esta constante búsqueda del límite de lo que son las imágenes y como éstas interactúan con la realidad, con el espectador y la historia. Tanto desde el documental y el ensayo fílmico como desde piezas multimedia Marker ha producido obras tan icónicas como inclasificables. “La Jetée” supone para Marker una obra paradigmática de esta preocupación, pero a la vez rara por tratarse de una obra de ficción, quizás el género menos habitual dentro de su obra.

### **5.1.1. La disolución de las fronteras de género.**

En 1962, año de producción de “*La Jetée*”, la *Nouvelle Vague* se encontraba ya en sus primeros años y ya se habían estrenado films como “Los 400 golpes” (1959) de François Truffaut, “Al Final de la Escapada” (1960) de Jean-Luc Godard, “Hiroshima Mon Amour” (1959) de Alain Resnais, “Moi, un noir” (1958) de Jean Rouch o antes “La Pointe Courte” (1955) de Agnès Varda. Un nuevo modo de hacer cine empezaba a fraguarse, un cambio que Deleuze ejemplificaba en el paso de la Imagen-Movimiento a la Imagen-Tiempo. Los relatos totalizadores se desmoronaban, por su inconsistencia y simplicidad, al intentar hacer frente y dar sentido a la complejidad de la experiencia moderna. Antes que el cine la literatura había ofrecido un reflejo de este

---

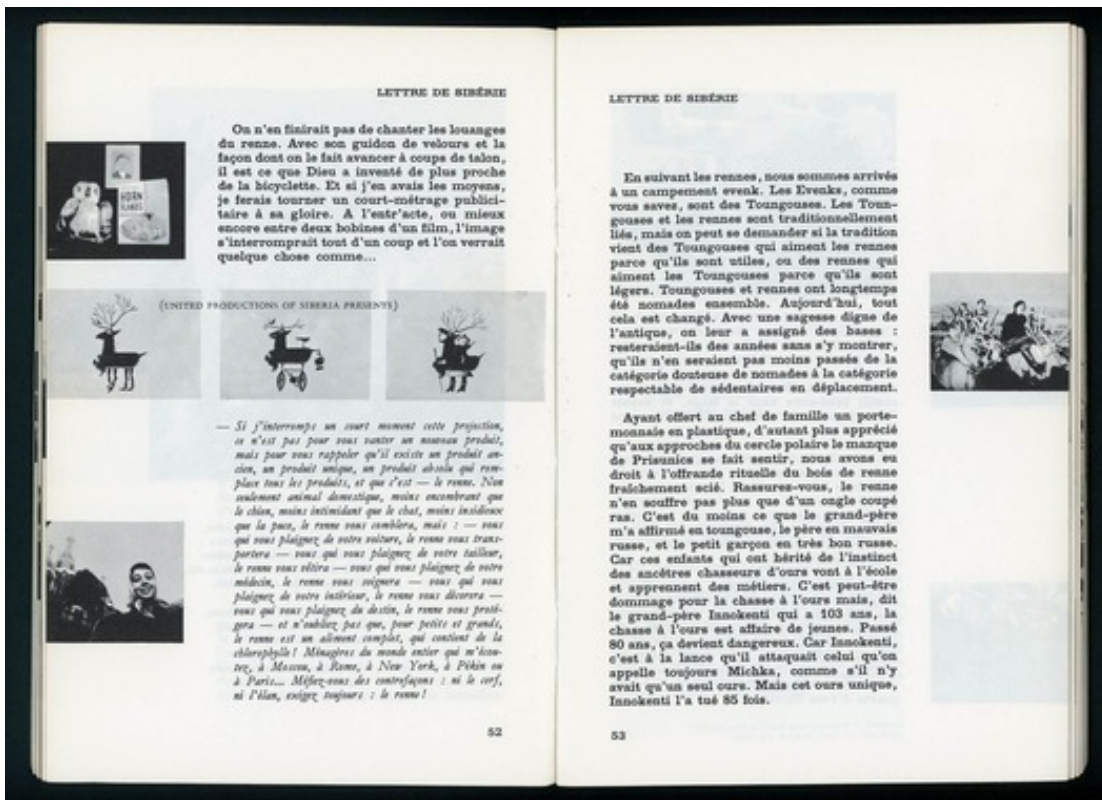
<sup>259</sup> Ibidem, p4.

colapso de los relatos paternalistas herederos del colonialismo (igualmente en colapso entonces). El *Nouveau Roman* con Alain Robbe-Grillet, Marguerite Duras y Georges Perec al frente proponía un estilo poético personal, que basculaba indistintamente entre el punto de vista íntimo y el político, evidenciando la complejidad de la realidad y la de la relación del individuo con ésta. Las historias basadas en la intriga y figuras retóricas como el narrador omnisciente parecen entrar en crisis. Unas tendencias que sin duda influyeron al cine.<sup>260</sup>

“La Jetée” es una obra clave en el momento que desvincula de un modo natural el movimiento de lo cinematográfico, rompiendo así, o por lo menos poniendo en seria duda, la obcecada idea de que el cine debe ser movimiento (*kiné*) o no será. Marker vincula esa ruptura a un recurso integrado en la lógica de la narración y de la diégesis de la historia (un hombre recuerda fragmentos de su pasado) lo que amplifica su efecto. No es un experimento formal con una finalidad demostrativa, sino una historia contada de un modo diferente. Una narración conformada de imágenes fijas (utilizando elementos de montaje y sonoros) que demuestra que la narración y la sensación de movimiento se produce en el espacio del espectador y no en el de la pantalla. Al igual que el protagonista del film que intenta recordar y rellenar esos huecos (abismos) entre imágenes de su pasado, el espectador hace lo mismo con los vacíos y encadenados entre fotografías. Durante el film hay un instante en el que el movimiento vuelve a la pantalla, como un golpe nos despierta de la ensoñación, vinculando la imagen fija al recuerdo y la imagen

---

<sup>260</sup> Ibidem, pp. 7-8



261

<sup>261</sup> Ejemplo de la originalidad del diseño de Marker en una doble página de: MARKER, C. "Lettre de Sibérie" en: *Commentaires 1*. Paris: Éditions du Seuil, 1961.

en movimiento al presente<sup>262</sup>. Una concepción y vínculo entre ritmo y memoria íntimamente ligado a la modernidad y que describe Milan Kundera en su novela “*La Lentitud*”:

*“There is a secret bond between slowness and memory, between speed and forgetting. A man is walking down the street. At a certain moment, he tries to recall something, but the recollection escapes him. Automatically, he slows down.*

*Meanwhile, a person who wants to forget a disagreeable incident he has just lived through starts unconsciously to speed up his pace, as if he were trying to distance himself from a thing too close to him in time.*

*In existential mathematics that experience takes form of two basic equations: The degree of slowness is directly proportional to the intensity of memory; the degree of speed is directly proportional to the intensity of forgetting.”<sup>263</sup>*

Esta dicotomía entre velocidad y lentitud, memoria y olvido es consecuencia de la concepción moderna del tiempo y el espacio. Una relación, del ser humano con el tiempo y el espacio, profundamente marcada por la llegada del ferrocarril, el telégrafo y la expansión de la fotografía (y posteriormente el cine). Tecnologías creadas para controlar y hacer manejable (a escala humana) el espacio y el tiempo. Estos cambios van unidos

---

<sup>263</sup> KUNDERA, M. *Slowness*. New York: Harper Collins, 1997. p39. Publicada también en español: KUNDERA, M. *La Lentitud*. Barcelona: Tusquets, 2002.

a nuevas formas de estandarización de los procesos productivos y del trabajo que pronto impregnarían todas y cada una de las facetas de la vida diaria e íntima del individuo moderno. El tiempo pasa de ser algo relativo a poderlo llevar en la muñeca, dividirlo y organizarlo de un modo empírico e inequívoco.

El tiempo, o su concepción moderna, está unido íntimamente a este movimiento, cada vez más frenético, que impone su estandarización. Dar un paso atrás y romper, o difuminar/disolver, este vínculo, es lo que marcará diversas búsquedas dentro del cine y la fotografía de posguerra. Y es en esa vanguardia en la que “La Jetée”, y por supuesto Chris Marker, tiene(n) un lugar destacado.

En este momento “Sentimental Journey” y Araki nos parecen estar un tanto lejanos en el tiempo (9 años las separan) pero (aunque en Marker de un modo más evidente) ambas obras responden a una reconfiguración del tiempo como un elemento central en la obra artística. Ambas obras ofrecen, cada una desde un género diferente (la ciencia ficción y el relato íntimo), nuevas vías que a priori plantean más interrogantes que respuestas. Lo que nos lleva de vuelta al principio, a la pregunta de cómo desvincular el tiempo (o duración) del movimiento.

### **5.1.2. Movimiento y memoria.**

Tom Gunning indica como desde sus inicios el movimiento ha estado íntimamente ligado/unido/asociado al cinematógrafo y a la experiencia cinematográfica. Las primeras proyecciones de los hermanos Lumière

empezaban con la proyección de una imagen fija que de repente se ponía en movimiento. Un truco que fascinaba a los espectadores de la época y ayudaba a cimentar ese binomio cine-movimiento<sup>264</sup>. El cine, como tecnología de entretenimiento y oportunidad de negocio necesitaba del movimiento para diferenciarse de la fotografía, lo que a su vez llevó a limitar u obviar otras posibilidades expresivas del medio.

La cuestión del movimiento y el tiempo como dos fenómenos inseparables, o por lo menos como un mismo problema ontológico, es planteada por Henri Bergson cuando habla del movimiento como un todo indivisible y cómo estima lo mismo de la duración: si hay movimiento hay por lo tanto duración. Es común representar el movimiento como la personificación del tiempo. Una relación o binomio habitual, e institucionalizado desde los inicios del cine, que hace difícil concebir un acceso al tiempo desvinculado o no mediado por el movimiento y/o el cambio<sup>265</sup>.

Respecto al vínculo entre tiempo y movimiento Gilles Deleuze entiende el tiempo como la medida del movimiento. Es decir, el tiempo depende de lo que mide (el movimiento) pero puede a su vez funcionar como un concepto independiente. Deleuze pone el ejemplo del cine clásico en el que, según él, mantiene el tiempo subordinado al movimiento. No ocurre así con el cine moderno (principalmente de los 60s y 70s) en el que se demuestra que el cine

---

<sup>264</sup> DOANE, M. Op. Cit. p24.

<sup>265</sup> Ibidem, p178.



es capaz de producir una imagen de tiempo ‘puro’, es decir, liberada del movimiento. Según Deleuze la relación del cine primitivo con el movimiento, ya desvinculado de los cuerpos por medio del montaje y los movimientos de cámara, queda marcada por la imposibilidad de sustraer el movimiento de la duración. Éste queda siempre vinculado a “elementos, personajes o cosas que actúan como vehículo del movimiento”, es por eso que Deleuze considera que el cine clásico no consigue desarrollar al completo las potenciales capacidades del medio para representar el tiempo<sup>266</sup>. Es esta insistente vinculación del tiempo con el movimiento (desde las paradojas de Zenón hasta Bergson) lo que supone un obstáculo para el cine para poder encontrar una relación más flexible, pura si se quiere, con el tiempo.

La visión de Zenón y Bergson del tiempo y el movimiento como un todo indivisible choca con la división, potencialmente infinita, de instantes que la cronofotografía y luego el cine llevan a cabo. Supone una de las paradojas de la imagen fotográfica (y cinematográfica por extensión). Es esta instantaneidad de la captura, y su posterior articulación, la que abre una nueva vía en la relación entre imagen y tiempo. Es interesante volver a Bergson quien, a pesar de afirmar “la imposibilidad real del instante”, reconoce como desde la antigüedad ha habido dos formas de intentar definir, en su visión erróneamente, el instante: En la antigüedad se preferían los instantes “privilegiados” caracterizados por contener lo esencial y tomar una forma eterna e inmóvil. Constituyendo una rígida jerarquía entre estos momentos privilegiados y los tiempos entre estos instantes privilegiados que

---

<sup>266</sup> Ibidem, p179.

carecen de interés. La modernidad por otro lado se equivoca, según Bergson, en rechazar la jerarquización característica de la antigüedad y otorgar sin distinción el mismo valor ontológico a todos los instantes. Es este “*instant quelconque*” que Deleuze vincula a la tecnología del cine. El significado se vincula entonces no ya a formas ideales sino a procesos de emergencia y sorpresa. Esta inversión, según Deleuze de carácter filosófico, se denomina modernidad<sup>267</sup>.

Sin embargo, el concepto “instantáneo” parece poco adecuado o de difícil ajuste cuando nos referimos al cine ya que este siempre trata con la duración. Lo instantáneo es a priori la esencia de la fotografía, y por extensión del frame individual del cine. Es esta sensación de continuidad, producida por la toma cinematográfica, la que supone una suerte de atadura para la imagen (el binomio duración/tiempo-movimiento) de los que ésta debe liberarse. Deleuze entiende que para que, en la imagen, el tiempo se desvincule del movimiento es esencial que esta relación imagen-tiempo se articule vía montaje. Para Walter Benjamin y Siegfried Kracauer es precisamente el corte del montaje la encarnación de la temporalidad del film y, por extensión, la respuesta formal a la reestructuración del tiempo que lleva consigo la modernidad<sup>268</sup>. Al introducir el montaje en la ecuación las reglas del juego cambian y se abre espacios nuevos en los que la imagen toma un valor diferente.

---

<sup>267</sup> Ibidem, p180.

<sup>268</sup> Ibidem, p184.

Una modernidad que “al igual que el cine en tiempos de Muybridge y Marey pretende hacer el tiempo visible, representable y almacenable (archivable) y por ende derrotar la implacabilidad del paso del tiempo. Pero esta misma visibilidad en el cine esta subyugada al cuerpo, al movimiento, espacio y al ‘tiempo real’. La primera articulación viable del tiempo toma cuerpo fuera de plano, entre frames, en la oscuridad. Es en estos intervalos, aspectos invisibles, puntos ciegos, resquicios en los que el tiempo se vuelve accesible a la manipulación, narración y por último a su mercantilización. La producción cinemática de temporalidad, en su mayor parte, permanece invisible y naturalizada a través de la lógica del ‘tiempo real’”<sup>269</sup>.

Es esta liberación, vía montaje, de la imagen respecto al movimiento físico-espacial la que marca el paso a la modernidad, y la que además redefine, o por lo menos abre un nuevo abanico de posibilidades, de lo que es posible. Plantea además una nueva relación entre las imágenes fijas y en movimiento.

Es evidente que los avances tecnológicos relacionados con la imagen afectan, o moldean en cierto modo, la percepción humana. La invención del cine con su ‘ojo mecánico’ es un ejemplo de cómo la modernidad ha modificado la relación del ser humano con su entorno y percepción que éste tiene del mismo. Así mismo las tecnologías digitales han redefinido el modo con el que el espectador se relaciona con la imagen, fija y en movimiento. La posibilidad de poder detener, rebobinar y/o reproducir a diferentes

---

<sup>269</sup> Ibidem, p190.

velocidades un film tiene dos consecuencias inmediatas: primero traslada la responsabilidad de la recepción al espectador (este es libre de moldearla a su gusto); y segunda: el tiempo del filme se vuelve elástico y abre nuevas vías de interpretación y lectura del mismo. El film puede volverse estático pulsando un simple botón, un gesto que desde la llegada del video se hace accesible a cualquier usuario y que a su vez plantea nuevas normas de convivencias con la imagen fija. El cine ya no es un bloque de tiempo que se percibe a una velocidad determinada, en una sala oscura y sin posibilidad de interacción. Previa a la irrupción de las tecnologías digitales la única opción que tenía el espectador era la de entrar y salir de la sala cuando quisiera (como las *dérives* de los Surrealistas que anticipaban en cierto modo la interacción del espectador con la televisión<sup>270</sup>). Pero nunca la de detener o manipular de ningún modo el fluir de la proyección. Un 'privilegio' solo reservado a montadores, proyccionistas y otros oficios dentro de la industria del cine, opacos para la mayoría del público<sup>271</sup>. Este cambio abre nuevos modos de

---

<sup>270</sup> De ello habla Victor Burgin: "*During the more recent history of cinema, less self-consciously resistant practices have emerged in the new demotic space that has opened up between the motion picture palace and consumer video technologies [...] Moreover, even the most routine and non-resistant practice of 'zapping' through films shown on television now offers the sedentary equivalent of Breton's and Vache's ambulatory derive. Their once avant-garde invention has, in Viktor Shklovsky's expression, 'completed its journey from poetry to prose. The decomposition of narrative films, once subversive, is now normal'*" citado en BURGIN, V. *The Remembered Film*. London: Reaktion Books, 2004. p8. También citado en: MULVEY, L. *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books, 2006. p28.

<sup>271</sup> "*While more and more people, beyond the specialized film buffs, fans and cinephiles of the past, are plunged into film history, the experience is far removed from that of the traditional cinema audience bound to watch a film in tis given order at 24 frames a second. In this dialogue between old and new, past and present, the opposition between film and new technologies begins to break down and the new modes of*

recepción (*spectatorship*), y además ofrece la posibilidad de parar la película, extraer un frame y por tanto rescatarlo del flujo de la proyección, del tiempo. Esta posibilidad además permite al espectador analizar este fragmento, conservarlo y aislarlo de la secuencia de la que formaba parte originalmente. En cierto modo devuelve el cine a la fotografía.

La imagen fija y en movimiento tienen diferentes relaciones con el tiempo. La ilusión de movimiento, que se extiende necesariamente en el tiempo, tiene duración. Estos atributos del movimiento cinematográfico encajan con los de la forma y estructuras de la narrativa. Es esta simbiosis de narrativa y cine por vía del movimiento lo que define a la Imagen-Movimiento de Deleuze. Es el desmantelamiento de esta simbiosis lo que posteriormente marca el paso a la modernidad y el de una nueva relación del tiempo con la imagen (fija y en movimiento). Una transición que Deleuze encapsula en el concepto de Imagen-Tiempo.

Apuntaba Barthes que “el cine participa de la domesticación de la Fotografía”, concretamente el cine de ficción. Una domesticación que puede ser revocada a través del aplazamiento de la imagen, la repetición y la ruptura de la linealidad de la continuidad narrativa. Una serie de recursos por norma desterrados del lenguaje y de la temporalidad del cine clásico. El acto de detener el flujo del film divide y a la vez expone los diferentes niveles de temporalidad que normalmente se disuelven a través del armazón narrativo<sup>272</sup>.

---

*spectatorship illuminate aspects of cinema that, like the still frame, have been hidden from view.* En: MULVEY, L. Op. Cit., 2006. p27.

<sup>272</sup> Ibidem, p183.

Estos mecanismos de demora producen un desplazamiento de la consciencia del espectador abriendo una nueva puerta a un nuevo tiempo de la imagen<sup>273</sup>.

### 5.1.3. Tiempo y movimiento (de Gunning a Deleuze)

Lo que “La Jetée” pone de manifiesto es que la estructura semántica de la imagen fija y la imagen en movimiento es igual o parecida. Lo que nos lleva a entender que no es el movimiento sino la secuenciación de dichas imágenes (montaje, *découpage*) lo que determina la duración<sup>274</sup>. Es más, como demuestra Marker, la sensación de movimiento y duración puede producirse mediante un montaje de imágenes fijas, y no solo eso una serie de imágenes fijas secuenciadas pueden construir una estructura narrativa de un modo tan eficiente y creíble como una serie de imágenes en movimiento<sup>275</sup>.

Como indica Peter Wollen en su análisis de “La Jetée” no se trata solo de una cuestión de narrativa sino de ficción. La naturaleza ficcional de las imágenes fijas de “La Jetée” las liberan de su inherente huella documental,

---

<sup>273</sup> Ibidem, p184.

<sup>274</sup> Lo explica Peter Wollen: “*What this implies of course is that the semantic structure of still and moving images may be the same or, at least, similar, in which case it would not be movement but sequencing (editing, découpage) which made the main difference by determining duration differently*”. En: WOLLEN, P. “Fire and Ice”, 1984. En: CAMPANY, D. Op. Cit., 2007. p110.

<sup>275</sup> Ibidem, p112.



276

---

<sup>276</sup> Ejemplo de doble página de la edición en fotolibro de “La Jetée”. En: MARKER, C. *La Jetée: Ciné-roman*. New York: Zone Books, 2008.

mostrando una faceta poco habitual, y diluyendo si cabe aún más la frontera entre una y otra<sup>277</sup>. Un rasgo que encuentra paralelos con Araki en el momento que inscribe “Sentimental Journey” dentro del género ficcional del *shishosetsu*. Es este rechazo a intentar acotar la imagen en función de sus atributos, sea fotográfica o cinematográfica, lo que ayuda a liberarla de las ataduras ontológicas y concepciones deterministas sobre su naturaleza, y lo que a su vez hace que se nos revele (de nuevo) el poder dialéctico de la imagen<sup>278</sup>.

Una dialéctica que se articula y fundamenta en la secuencia: desde el momento en que las imágenes que componen “La Jetée” no son fotografías dispersas reunidas en un *slideshow* sino *imágenes-en-secuencia*, es decir agrupadas por relaciones sintagmáticas que proyectan la imagen desde el plano bidimensional de la fotografía hasta la continuidad espacio-temporal del espacio fílmico. A diferencia de “Sentimental Journey” en el caso de “La Jetée” además de esta secuenciación el tipo de imágenes (planos) los encadenados fundidos y la banda sonora rinden cuentas con ‘lo cinematográfico’<sup>279</sup>.

Aun así en “La Jetée” lo cinematográfico deja de identificarse con el movimiento (y por extensión lo fotográfico con lo estático) y haciendo uso del

---

<sup>277</sup> “Clearly there is no intrinsic ‘tense’ of the still image, any ‘past’ in contrast with a filmic ‘present,’ as has often been averred. Still photography, like film (and like some languages), lacks any structure of tense, though it can order and demarcate time”. En: Idem.

<sup>278</sup> ORLOW, U. “Photography as Cinema: La Jetée and the Redemptive Powers of the Image” (1999/2006) en: CAMPANY, D. Op. Cit., 2007. p177.

<sup>279</sup> Ibidem, p180.



lenguaje y las convenciones del lenguaje y sintaxis cinematográficos (plano-contraplano, ángulos de cámara, ejes, transiciones de montaje, etc.) produce una demostración de cómo 'lo cinematográfico' no se ve amenazado por la supresión del movimiento. El montaje se refleja, así como uno de los elementos primordiales que actúa como cohesionador de la narración y en consecuencia de la construcción del espacio fílmico, independientemente de si las imágenes se mueven o no. El montaje no es una articulación exclusiva del cine, a pesar de que algunas de sus convenciones si lo son. El montaje se extiende a la presentación de imágenes, sean del tipo que sean, ya sea mediante una proyección, un álbum o una pared. El caso de "La Jetée" es paradigmático porque propone un plano intermedio entre la fotonovela (*photo-roman*) y el cine. Un espacio intermedio en el que las imágenes de la primera se encadenan con técnicas del segundo<sup>280</sup>. Chris Marker destruye el esencialismo existente, tanto en el cine como en la fotografía, reduciendo el primero a su mínima expresión (el frame individual) y dislocando e integrando en la narración a la segunda, dotándola de una diégesis ficcional.

Una imagen en la que su movimiento interno no se fundamenta en la representación del tiempo, sino que lo produce a través de la relación entre imágenes (montaje/edición). Según Uriel Orlow "La Jetée" visibiliza el paso de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo a través del continuo detener del movimiento (cinematográfico). Esto lleva al espectador a un estado de

---

<sup>280</sup> Ibidem, p180-181.

contemplación y exploración espacial de la imagen que se torna temporal (duración) a medida que las imágenes interactúan (montaje)<sup>281</sup>.

Las imágenes de “La Jetée” se refieren tanto al espacio pasado que se conserva (fotografía) como al presente que se desenvuelve (cine). Constituye un ejemplo de imagen-tiempo que nos propone una dialéctica, pero no solo entre cine y fotografía, sino más bien después de exponer los mecanismos ontológicos binarios de esta misma dialéctica, deshace la oposición entre uno y otro mostrando como el tiempo se muestra/desenvuelve en la imagen, independientemente de su medio<sup>282</sup>.

Es a través de este ejercicio o pirueta visual que Marker nos muestra como una imagen, después de recobrar su autonomía no solo respecto al movimiento sino también del tiempo, no contiene ni reclama ningún tipo de autoridad. Esto, como Orlow indica, demuestra que la temporalidad y en efecto cualquier significado, se produce no en la imagen misma sino entre imágenes, es decir a través de su montaje (secuenciación). Y es el intervalo (entre imágenes) el elemento principal (y fundacional) del cine narrativo (y de la literatura incide Orlow). Es donde “La Jetée” juega a la contra mostrando las costuras entre imágenes, mientras el cine clásico y su lenguaje se dedica a esconderlas. Marker encuentra espacio para desarrollar una nueva imagen dependiente y definida tanto por el cine como la fotografía, pero a la vez libre de ambos, lo que Orlow llama “la imagen redentora”<sup>283</sup>.

---

<sup>281</sup> Ibidem, p182.

<sup>282</sup> Idem.

<sup>283</sup> Ibidem, p183.

Hay que distinguir las dos “caras” del movimiento: la primera contiene el movimiento producido dentro de la imagen misma, que reproduce las condiciones de nuestra percepción, un movimiento que Raymond Bellour denomina falso-movimiento en cuanto se compone de una sucesión de imágenes fijas (frames) encaminadas a la producción de un tiempo abstracto (*défilement*); y la segunda la expresión de duración en sí misma, que permite autenticar la primera y acerca a Bergson a la definición del cine de Deleuze<sup>284</sup>.

“La Jetée” establece nuevas (o sus propias) normas de lo que hasta ahora se entendía como narrativa y construcción espacio-temporal en el filme a través del movimiento (imagen-movimiento). Abre una brecha que podríamos relacionar con una *de-modernización* de la imagen a través de desvincularla de la motricidad, a la que ya nació fuertemente vinculada. Esa obsesión de la modernidad por el movimiento y la velocidad queda literalmente detenida y el plano cinematográfico deja de ser un espacio de movilidad. “La Jetée” abre sin duda una brecha por la que seguirían muchas obras de lo que se denominó modernidad (cinematográfica) y las nuevas olas<sup>285</sup>. Una brecha que además plantea una nueva relación con el tiempo (cinematográfico), la duración, el espacio y por tanto la narración.

La Imagen detenida, inmóvil y aislada se abre a la interpretación, al análisis. Es significativo que Roland Barthes, con su notoria predilección por

---

<sup>284</sup> BELLOUR, R. Op. Cit., p130.

<sup>285</sup> Ibidem, p134.

la fotografía, se acercara al cine desde sus fragmentos, frames sueltos extraídos de secuencias de películas. Una extracción que ayuda a Barthes a desarrollar el concepto del “tercer significado” o significado obtuso<sup>286</sup>: deliberadamente subjetivo y con un objetivo indiferente, y en ocasiones a la contra, al movimiento del film. Barthes parece indicar que solo se puede llegar al significado obtuso a través de la extracción del frame y de su aislamiento de la secuencia que lo contiene, es decir cuando éste actúa o funciona como una fotografía. No es casualidad que este significado obtuso recuerde mucho al *punctum* de su análisis de la fotografía fija. Aun así, Barthes indica que ese significado obtuso, extraído del flujo del cine cuenta con una diégesis de la que una pintura o una fotografía carecen. Es decir, para Barthes es esa imagen extraída del flujo del movimiento fija a su pesar, aislada pero diegética, la que contiene la esencia de lo filmico<sup>287</sup>.

Barthes se preocupa por separar claramente el cine (una ilusión) con la fotografía (alucinación) una dicotomía que diferencia, dentro de su filosofía, el frame de la instantánea. ¿Cabe preguntarse, como hace Raymond Bellour, “qué pasa cuando la instantánea se convierte tanto en la pose como en la pausa del film? [...] O mejor aún: No el frame extraído del film, duplicando lo

---

<sup>286</sup> Barthes intenta definir a retazos y marcar los límites de este significado obtuso: “*The obtuse meaning is not in the language-system (even that of symbols). Take away the obtuse meaning and communication and signification still remain, still circulate, still come through: without it, I can still state and read. [...] The obtuse meaning is a signifier without a signified, hence the difficulty in naming it. My reading remains suspended between the image and its description, between definition and approximation.*” En: BARTHES, R. *Image Music Text*. London: Fontana Press, 1977. pp60-61.

<sup>287</sup> BELLOUR, R. Op. Cit., p134.

que el film narra, sino la imagen fija surgida de la fotografía, la apabullante prueba de lo fotográfico inmersa en el film, forzándose a sí misma a incorporar el significado y el hilo narrativo”<sup>288</sup>. Una definición que bien nos podría servir para definir las imágenes que componen el hilo narrativo, la deriva, de “Sentimental Journey” de Araki.

En el caso significativo de “La Jetée” parece por si sola cubrir la brecha abierta por el cine desde sus principios (si no desde sus orígenes) por la inmóvil presencia de la fotografía<sup>289</sup>. Las imágenes que forman la narración escapan una fácil clasificación y varios teóricos han recorrido a términos como ‘photograma’ (Bellour<sup>290</sup>), ‘pictograma’ (Bensmaïa<sup>291</sup>) o ‘cinematograma’ (Dubois<sup>292</sup>) para intentar definir el terreno abierto entre fotografía y cine, fijeza y movimiento, en el que estas imágenes basculan constantemente<sup>293</sup>.

A pesar de eso oficialmente “La Jetée” es un film de animación, o eso es lo que figura en el contrato de la productora, en los créditos de producción del *Service de la Recherche* (el departamento de animación experimental de la televisión francesa), y en el premio de Giff-Wiff otorgado por su

---

<sup>288</sup> Ibidem, p136.

<sup>289</sup> Ibidem, p153.

<sup>290</sup> BELLOUR, R. Op. Cit.

<sup>291</sup> BENSMAÏA, R. “From the Photogram to the Pictogram: On Chris Marker’s La Jetée”, *Camera Obscura* 24, 1990. pp. 138-161.

<sup>292</sup> DUBOIS, P. (ed.) *Théoreme 6: Recherches sur Chris Marker*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

<sup>293</sup> DARKE, C. Op. Cit., 2016. p63.

‘contribución a las tiras animadas’ (*strip cartoons*). Además, antes de realizar “La Jetée”, Marker había escrito artículos sobre animación y había incorporado dichas técnicas a sus películas<sup>294</sup>.

#### **5.1.4. Dialéctica y sintaxis de la secuencia. Del *fotoromanz* al fotolibro.**

¿Qué pueden tener en común un álbum de bodas de dos veinteañeros japoneses a principios de los 70s y una historia sobre viajeros en el tiempo situado en París después de la Tercera Guerra Mundial? A simple vista muy poco, pero en cuanto al uso de la imagen (fija) y la secuenciación más de lo que parece. Ambas obras desde puntos (geográficos, ideológicos y hasta emocionales) muy distantes se empeñan exponer los abismos entre imágenes (fijas y en movimiento) y dejando al descubierto la estructura de los relatos clásicos que se presenta inesperadamente como algo frágil y de una legitimidad por lo menos cuestionable.

Chris Marker define “La Jetée” como un “photo-roman” en parte para indicar su condición híbrida o como para indicar su interés por jugar, redefinir y poner en duda los géneros (cinematográficos) e ideas establecidas de lo que es un medio. Fotografía e historia es lo que esencialmente contiene “La Jetée” lo cual, a pesar de lo que nos muestra después, poco tiene que ver con los “photo-roman” que abundaban en la época.

---

<sup>294</sup> De las seis películas que hizo antes de “La Jetée” cuatro contienen escenas de animación: “Les Statues meurent aussi” (1953), “Dimanche à Pékin” (1956), “Lettre de Sibérie” (1957) y “Cuba, ¡sí!” (1961). Citado en: *Ibidem*, p73.



295

<sup>295</sup> Ejemplo de una doble página de un *fotoromanzi* de 1962 (mismo año del estreno de “La Jetée”). Este en concreto titulado “La Colpa” (La Culpa) y es del autor Cesare Altieri, pseudónimo de Cesare Zavattini quien fue una de las figuras clave del neorrealismo italiano.

El “photo-roman” al que alude Marker, muy aficionado por otro lado a géneros cercanos como el cómic o la animación, se origina a finales de los años cuarenta en Italia y como explica Matilde Nardelli: “los Fotoromanzi eran historias de ficción publicadas en revistas baratas, tomando la forma similar al cómic, pero a su vez profundamente influenciadas por el cine. En Italia y países cercanos, especialmente en Francia y España, su punto álgido de popularidad a finales de los años cuarenta hasta principios de los años sesenta coincide además con el de una gran popularización del cine.”<sup>296</sup>

Marker no solo estaría familiarizado con el “photo-roman” y con sus características puestas en página y secuenciación, sino que él mismo en su trabajo en Éditions de Seuil como editor y diseñador es responsable de colecciones de viajes como “Pétite Planète” (1952-1958) y de libros como “Commentaires” y el ensayo fotográfico “Coréennes” (1959). Marker en estas colecciones demuestra una sofisticación poco vista hasta entonces en revistas como en libros de fotografía en cuanto a secuenciación y puesta en página además del uso del texto y tipografía<sup>297</sup>. Para Marker la distinción entre pantalla y página ha sido siempre movable y fruto de un intercambio constante<sup>298</sup>, no es casualidad que “La Jetée” esté publicada tanto en formato cinematográfico como en formato libro.

---

<sup>296</sup> DARKE, C. Op. Cit. 2016. p.57 (n58).

<sup>297</sup> DARKE, C. Op. Cit. 2016. p.57(n59).

<sup>298</sup> Darke explica como Marker veía la página como una ‘imitación del cine’: “*In a 1957 interview Marker described typographic page design as a form of ‘ersatz cinema’ and in his early films the back-and-forth exchange between page and screen is acknowledged repeatedly*” en: *Ibidem*, p58.



El intercambio o influencia entre cine y fotografía protagonizó un periodo especialmente fértil entre los años 20 y los años 70 del siglo XX. Momento en que no era extraño que artistas practicaran ambas artes sin distinción. Casos como Robert Frank, Johann Van der Kreuken, Ed van der Elsken, Agnes Varda, Chris Marker o William Klein demuestran la fluidez con la que interactuaban y se influenciaban ambos medios. Esta apertura de las posibilidades expresivas plantea un nuevo escenario en el que la pantalla y la página resultan dos terrenos fértiles para la articulación de un discurso visual en el que el montaje se expande y los géneros tradicionales implosionan. Un terreno fértil para que a principios de los 70 aparecieran tres libros que reformularon el género del relato personal: “Tulsa” (1971) de Larry Clarke, “The Lines of My Hand” (1972) de Robert Frank y “Sentimental Journey” (1971) de Nobuyoshi Araki.

#### 5.1.5. Reconsiderando el montaje.

*“Take photo after photo! Record man with a solitary synthesized portrait but with a mass of snapshots taken at different times and in different conditions.”<sup>299</sup>*

La fotografía y el cine han tenido desde siempre una constante relación de atracción y rechazo desde sus inicios. Antes de las vanguardias de los 60s y 70s encontramos ejemplos de un periodo particularmente interesante en el

---

<sup>299</sup> Alexander Rodchenko citado en: CAMPANY, D. Op. Cit., 2008, p31.

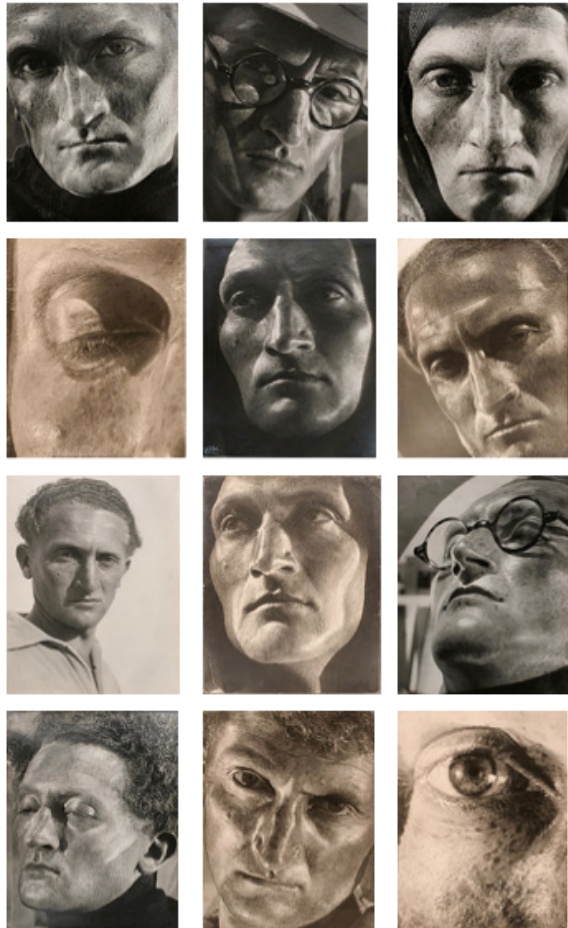
que ambos medios se aproximan e influncian: el constructivismo soviético de los años 20s y 30s.

Antes de la popularización de la cámara Leica existe la Sept, una cámara que podía hacer fotografías, disparos en secuencia y además funcionar como una cámara de cine. Algo hoy en día obvio en cualquier cámara digital, pero en su momento sumamente raro y que ofrecía la posibilidad de mezclar y combinar ambos medios, expandiendo y diluyendo sus fronteras. Pero lo que facilita esta aproximación es el montaje, no (sólo) la tecnología que, al fin y al cabo, responde a una necesidad e interés (comercial) previo. Dziga Vertov y Alexander Rodchenko son dos artistas que desde el constructivismo elaboran un lenguaje de montaje acelerado y ángulos imposibles que dinamizará el cine y supondrá una influencia en las posteriores vanguardias de los 60s 70s, sobre todo vía la *Nouvelle Vague* y Jean-Luc Godard en concreto. El montaje de Vertov, Eisenstein y otros cineastas se fundamentaba en las transiciones. Un montaje que ponía hincapié no tanto en la imagen única (que por otro lado consideraban reemplazable), sino en el encadenamiento de una a otra. La transición, yuxtaposición e intervalos (y no el movimiento de la toma) son los que, según Vertov, “llevan al movimiento a una resolución cinética”<sup>300</sup>.

Sin querer adentrarnos en la tupida maraña formal de las teorías del montaje soviético éstas sin duda marcan un hito importante en el cine, pero

---

<sup>300</sup> Company lo desarrolla: “[...] *an emerging desire to close the gap between photographs put together as sequences and cinema broken down into shorts or frames [...] was nowhere stronger than in Soviet Constructivism.*”. En: CAMPANY, D. Op. Cit., 2008. p29.



301

---

<sup>301</sup> Fotografías de “Metamorphosis” (1936) de Elmar Lerski. En: LERSKI, E, *Metamorphosis through Light*. Lingen: Luca Verlag, 1982.

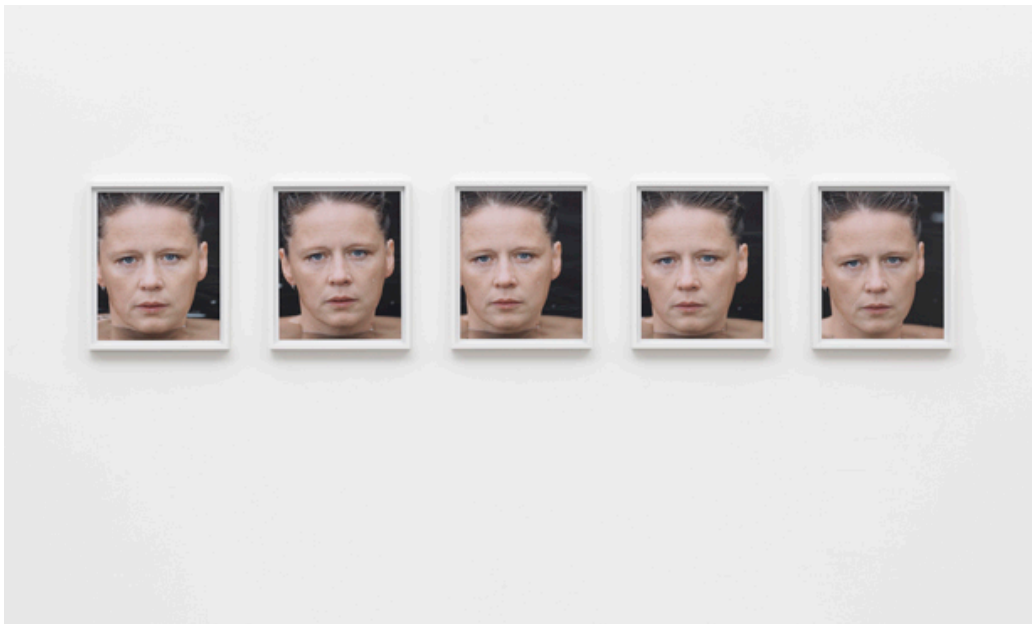
también desarrollan ideas que funcionan como puente entre la imagen en movimiento y la imagen fija. Las teorías de Vertov en las que el lenguaje (montaje/edición) subordina a la imagen son paralelas a las obras fotográficas y montajes visuales de Rodchenko. Los ángulos pronunciados y la concatenación de imágenes similares, no muy alejada del cubismo, se entendía como un modo de superar la imagen fija “única”.<sup>302</sup> Una idea que luego encontraremos en las vanguardias de los 60s y 70s, como por ejemplo en Takuma Nakahira y su “Circulation: Date, Place, Events” y no muy distante de la dispersión o exhaustividad de las secuencias de *Sentimental Journey*”.

Un ejemplo de las ideas de Rodchenko lo encontramos en “Metamorfosis a través de la Luz” (1936) de Elmar Lerski. La antítesis de August Sander quien buscaba la imagen “típica”, o icónica más bien, Lerski fotografía el rostro de un mismo modelo haciendo 175 variaciones (de luz, ángulo, etc.) del mismo retrato. Un recurso que recuerda a la serie “You are the weather” que en 1994 realizaría Roni Horn. La insistencia en un mismo sujeto (en este caso una cara) no consigue agotar el sujeto sino más bien evidenciar las limitaciones de la representación fotográfica.

La repetición y secuenciación de imágenes (en la pared o en la página) hace referencia a la secuencia cinematográfica asemejándose a como se alinean las imágenes en un negativo cinematográfico. Esta secuenciación (como ocurre con las imágenes de “La Jetée” o en las secuencias de “*Sentimental Journey*”) construye a través de la yuxtaposición una

---

<sup>302</sup> Ibidem, pp30-31



303

---

<sup>303</sup> Instalación de "You are the weather" de Roni Horn en la galería Hauser & Wirth en Zürich, 2013. Serie publicada en libro también: HORN, R. *You are the Weather*. Zurich: Scalo, 1997.

continuidad en la que el movimiento se reconstruye en el espacio del espectador.

La constante referencia que la página impresa hace a un cierto imaginario cinematográfico (los primeros planos, la iluminación pretendidamente artificial, los encuadres poco naturalistas, las tiras de película) ayudan a cerrar, o por lo menos acercar el hueco entre una imagen y otra. Muchas veces este hueco se cierra casi como si de un entendimiento tácito se tratara: El artista da a entender y el espectador (pre)supone. Algo parecido ocurre en “La Jetée” en las secuencias de Edström o Graham y en las de “Sentimental Journey”.

Es natural entender todo esto como una prueba más de la influencia del cine en las otras artes sobre todo durante el siglo XX y del gran espacio que ocupa (posteriormente junto a la TV y luego Internet) en el imaginario visual colectivo. No es descabellado pensar que si durante la segunda mitad del siglo XX el fotolibro ha protagonizado una gran evolución y sofisticación de medios y recursos es debido a la influencia del cine.

La fotografía (y por extensión el fotolibro) actual no se puede entender sin la influencia del cine<sup>304</sup>. Una influencia, no solo en lo que se refiere a un lenguaje o una estética, sino también como un campo de educación visual para el espectador medio. Un espectador que, acostumbrado hasta cierto grado a un lenguaje visual, establece un potencial espacio de lenguaje

---

<sup>304</sup> Recordemos la cita de Jeff Wall “*I would say that no picture could exist today without having a trace of the film still in it, at least no photograph*”. En: CAMPANY, D. Op. Cit. 2007. p102.

compartido (llámesele imaginario o cultura). Un espacio que a su vez permite a los artistas visuales acometer diferentes tentativas y prácticas visuales que serían difíciles fuera de este mismo espacio.

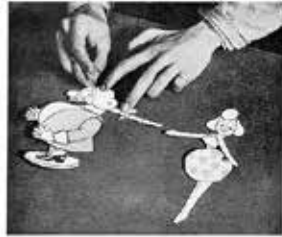
#### **5.1.6. De la pared a la pantalla a la página.**

El fotolibro se presenta entonces como un punto de encuentro y convergencia de una serie de lenguajes provenientes sobre todo del cine, la fotografía y el diseño gráfico. Cabe puntualizar que entendemos el fotolibro como un objeto y obra acabados en los que (frecuentemente, aunque no siempre) el artista ha tenido una participación estrecha en su diseño y secuencia. A diferencia del catálogo en el que se entiende el libro como un contenedor sin más intención que la de acumular y mostrar obra. En cambio, en el fotolibro la secuencia y la puesta en página, así como otros elementos de diseño son parte de la obra en sí. Paralelamente (aunque originariamente muy anterior) encontramos el libro de artista; quizás el género o tipo de obra con el que el fotolibro guarda más similitudes y frecuentemente se solapa.

Un soporte donde la hibridación y la experimentación han sido frecuentes. Lo que nos lleva a ver como el libro como formato y soporte se ha convertido en sí mismo en una obra artística. Esta evolución es una ramificación más de una tradición que encontramos en estas primeras publicaciones. El libro de artista es un género que, aunque muy antiguo<sup>305</sup>,

---

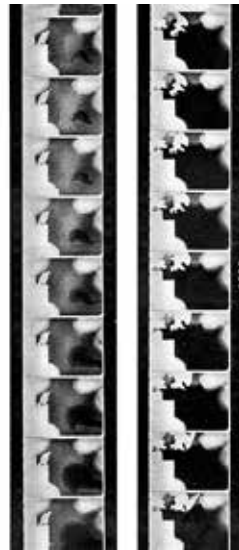
<sup>305</sup> Uno de los primeros casos en los que la narración del libro se sustenta prácticamente solo en imágenes la encontramos en “La Gran Pasión” de Albrecht Dürer (aproximadamente entre 1497-1500) y continuando



FROM MARAZZI / BRENDEN

Now selected portions are made the cut and figures are mounted, the picture shot at half a second time, and the cuts of the figures are slightly moved, shot again, etc. until a movement has been completed.

108



FROM AN ANIMATED  
BY LUTZ MUELLER

109

**L. MOHOLY-NAGY:  
DYNAMIC OF THE METROPOLIS**

SKETCH OF A MANUSCRIPT FOR A FILM

A major construction in the making

From below  
From above

Hauling bricks  
Close again to circular motion

Actor and publicist appear at night, results show of living and movement

Close-up.  
The movement continues with a car racing towards the left. A house, through the same one, is seen opposite the car in the center of the picture (the house is continuously being brought back to the center from the right, this produces a soft, jerky motion). Another car appears. This one travels simultaneously in the opposite direction, towards the right.

Close-up.  
This scene is a brief introduction to the building and its structure of the city.

The picture which is still not complete depicts during its course of the city.

Flow of houses on one side of the street, transverse, across right towards the end, houses. Flow of houses made off right edge and disappears from right to left. Flow of houses facing one another, transverse, meeting in opposite directions, and the eyes moving over more to right, scene giving rise to FLICKERING.

The sign  
Control between the eyes, automatic moving and the opposition, movement, so as to screen the surface from the point to surface and back of eye.

Quite clear-up at the top-nal- way signpost.

(Close-up)

All automatic, auto-matic in motion

1	2	3	4	5
↑	↑	↑	↑	↑
↓	↓	↓	↓	↓
↑	↑	↑	↑	↑
↓	↓	↓	↓	↓

1 2 3 4 5  
1 2 3 4 5  
1 2 3 4 5

Railway yard  
Passing points.

TEMPO  
TEMPO  
TEMPO  
TEMPO

116

306

con esta tradición encontramos otro ejemplo en “Los Caprichos” de Goya una serie de impresiones encuadradas en un libro (1799). Citado en: CASTLEMAN, R. *A Century of Artists Books*. New York: MoMA, 1994. p.17.

<sup>306</sup> Dos ejemplos del diseño de “Malerei, Photographie, Film” de Moholy-Nagy. En: MOHOLY-NAGY, L. Op. Cit., 1925.



encuentra un gran auge durante la segunda mitad del siglo XIX y la primera del siglo XX y se prolonga hasta la actualidad.

El libro de artista, a diferencia de otros géneros, tiene sus principales características en la integridad de una idea o concepto y en la presentación secuencial (de esta idea o concepto)<sup>307</sup>. La forma de estos objetos artísticos ha evolucionado dependiendo de las necesidades de cada artista y existe una gran variedad de formatos, materiales, tipos de encuadernación etc. que los convierten en un género de lo más variado.

A pesar de que el libro de artista tuvo sus primeras expresiones y obras más destacables dentro de la pintura, son tres ejemplos de fotolibros los que marcan un paso importante y contribuyen a marcar el camino, abriendo las puertas de par en par en cuanto a las posibilidades del (foto)libro como obra visual independiente. El primer ejemplo es “*Malerei, Photographie, Film*” (1925) de László Moholy-Nagy publicado en el seno de la Bauhaus. Una obra pionera y con un espíritu globalizador (como su título “pintura, fotografía, película” indica) en la que fotografía, tipografía y toda una serie de elementos gráficos se combinan en la puesta en página dando lugar una explosión visual sin precedentes hasta entonces. El control total que Moholy-Nagy ejerce sobre el diseño de la publicación lo convierten en el más estricto sentido en un libro de artista. El autor nos presenta con toda una serie de innovadoras soluciones visuales a los problemas y limitaciones del medio (por ejemplo, cómo transmitir la sensación de movimiento en un medio esencialmente

---

<sup>307</sup> Ibidem, p13.

estático) convirtiendo en este libro en una especie de manual visual de la modernidad de la primera mitad del siglo XX<sup>308</sup>.

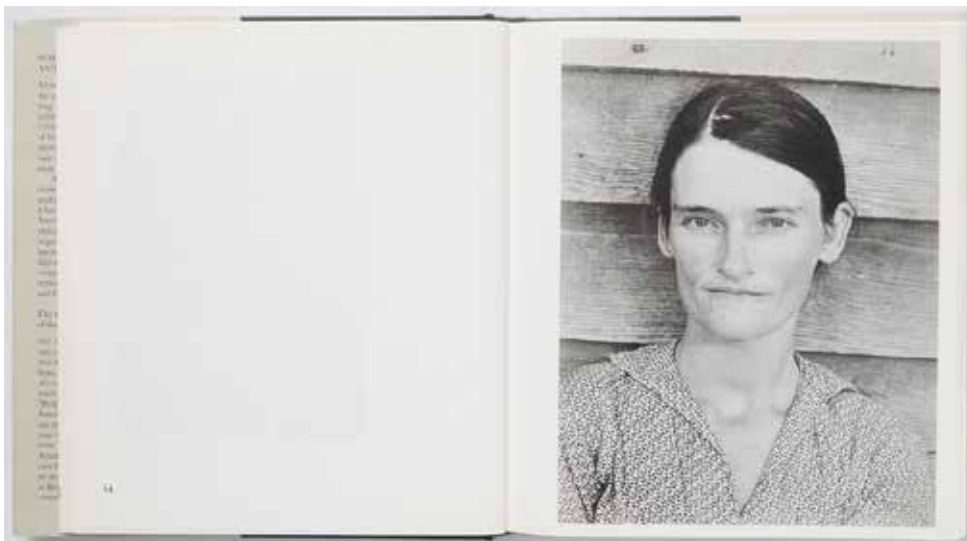
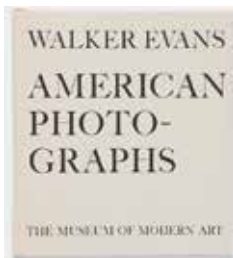
Mucho más parco visualmente, pero no por ello menos significativo y rico en matices, encontramos “American Photographs” (1939) de Walker Evans. Una sublime colección de fotografías que es unánimemente reconocida como uno de los hitos de la fotografía y uno que marca una cierta madurez del medio y de la relación de este con el libro como soporte. Jugando aparentemente con elementos muy simples (fotografía única por doble página y siempre en la derecha, división en dos capítulos, diseño austero) Evans plantea una secuencia (aparentemente) alejada de la influencia cinematográfica, que sí encontramos en Moholy-Nagy, y que como el mismo autor siempre se preocupó de subrayar más influenciada por la literatura que por el cine. *“Físicamente las imágenes de este libro existen como copias individuales. Carecen de la superficie y la evidente continuidad de las imágenes cinematográficas, que por su naturaleza física lleva al espectador a percibir las como una serie, como partes de un todo. Pero estas fotografías, por fuerza vistas individualmente<sup>309</sup>, no están concebidas como imágenes aisladas hechas por la cámara aquí y allá. En intención y efecto existen como una colección de declaraciones derivadas de y presentado una actitud consistente.”*<sup>310</sup> Aunque en si digna de estudios en profundidad solo

---

<sup>308</sup> CASTLEMAN, R. Op. Cit., pp64-65.

<sup>309</sup> En referencia a que solo hay una imagen por doble página a lo largo de toda la secuencia del libro.

<sup>310</sup> Cita de: KIRSTEIN, L. “Photographs of America: Walker Evans” en EVANS, W. Op. Cit., 2012. p194. (traducción del autor).



311

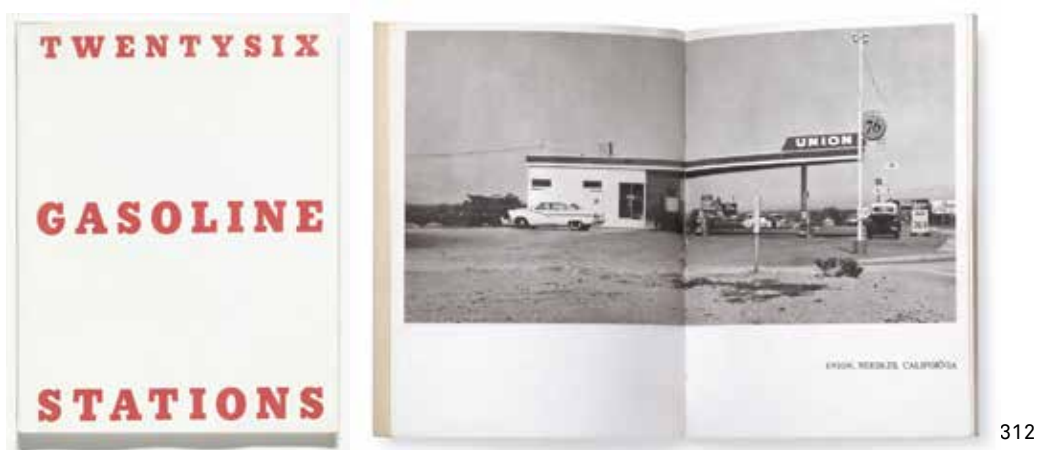
---

<sup>311</sup> Desde el diseño de la portada, la tipografía y la sencillez de la puesta en página refuerzan sin artificios la aún hoy en día hipnótica secuencia de "American Photographs" (1939) de Walker Evans. En: EVANS, W. *American Photographs*. New York: MoMA, 2012.

subrayar que es una obra que abre una puerta por la que pasará gran parte de la fotografía americana (y no solo) de las siguientes décadas. Aún hoy en día siendo un referente ineludible. El punto interesante es como Kirstein se refiere a la continuidad entre imágenes: una cierta correspondencia en el tiempo-espacio (una diégesis, un espacio fílmico) que en el caso de Evans no existe y, por tanto, siempre según Kirstein, lo aleja de la influencia del cine. Una continuidad que por otro lado sí existe en la secuencia de "Sentimental Journey".

Otro ejemplo de esta tendencia hacia el fotolibro-obra-objeto encontramos una serie de libros que el artista Ed Ruscha publicó a principios de los años sesenta. Uno de los más significativos es "Twentysix Gasoline Stations", un parco ejemplo, y en cierto modo una iteración del tono y lenguaje de "American Photographs" (pero con una cierta ironía hacia las limitaciones de la fotografía). Ruscha (como Evans) lo confía todo a la imagen apoyándose en un cierto bagaje iconográfico (americano) del espectador. Pero en uno de los aspectos que el artista de Los Angeles se diferencia de Evans es en que Ruscha produce sus fotolibros como objetos manuales y de tirada limitada. Todo un presagio de lo que vendrá décadas después.

Pero volviendo a "La Jetée" de Marker podemos ver como ésta es una obra "puente" e *intermedial*, un nexo entre la imagen en movimiento y el libro de artista. Desafortunadamente "La Jetée" supone a veces un caso raro y que no ha creado una tradición (por lo menos constante) y ha encontrado pocos paralelos. Aun así, nos ofrece pistas de como aproximarnos a "Sentimental Journey" desde el ángulo/perspectiva del libro de artista (y por tanto del



---

<sup>312</sup> Portada y ejemplo de doble página de “Twentysix Gasoline Stations” de Ed Ruscha el primero de una serie de libros de artista que Ruscha publicaría con su propio sello editorial National Excelsior Press y el que se considera, sino el primero, uno de los primeros libros de artista modernos. En: RUSCHA, E. *Twentysix Gasoline Stations*. Los Angeles: National Excelsior Press, 1963.

fotolibro) para entender como este también a su modo tiende algunas conexiones con la imagen cinematográfica.

Aunque Araki hace frecuentes referencias a la literatura: ya sea mediante el *shisosetsu* como género, en la división en capítulos de sus secuencias o hasta en los títulos de sus libros, es evidente que el tipo de imagen (y secuencia) que encontramos en “Sentimental Journey” es impensable sin la influencia del cine. No se pueden entender ni las repeticiones, ni los espacios vacíos o secuencias dilatadas sin el cine y más concretamente sin el cine de las vanguardias de los 60’s y 70’s. Más allá de si Araki se influenció de esta u otra obra de un autor cinematográfico (en algunos casos probable, en otros no) lo interesante es como escoge el relato abierto, los tiempos muertos y toda una serie de herramientas narrativas para dismantelar un cierto canon visual y narrativo.

El fotolibro se convierte entonces en el medio donde se establece este diálogo entre la pantalla y la página. Un diálogo en el que se reivindica una mirada diferente, libre de ataduras y manierismos, y que toma la secuencia como herramienta principal. Es entonces y gracias a estas prácticas que el fotolibro se descubre como un soporte plural e híbrido y que permite conectar y acercar la secuencia cinematográfica a la secuencia fotográfica y viceversa.

## 5.2. PANTALLAS DE PAPEL

### 5.2.1. Del álbum a la secuencia.

Cuando William Henry Fox Talbot presentó el proceso del calotipo en Inglaterra lo hizo mediante “The Pencil of Nature” (1844-1846). El primer fotolibro publicado comercialmente que contenía 24 fotografías acompañadas de texto y en las que se detallaban los diferentes usos y posibilidades que este nuevo invento ofrecía: desde usos científicos, arquitectónicos, artísticos, históricos y de clasificación y archivo. El libro se divide en seis partes y cada parte intenta demostrar un posible uso con una serie de fotografías (de tres hasta siete fotografías por parte). Fox Talbot entiende que los grupos de imágenes producen una acumulación de significado y utiliza este recurso para sustentar sus argumentos. Esta intuición de Fox Talbot da a entender que el medio que lleva implícito en su sistema la reproductibilidad y la acumulación, y por tanto debe construir sus argumentos basándose precisamente en estos rasgos para asentar un lenguaje. En esta incipiente muestra de protolenguaje la página impresa ya se postula como un elemento primordial en el que desarrollar estas potencialidades tanto expresivas como de circulación. Unas intuiciones que presagian la influencia y omnipresencia de la imagen fotográfica en el siglo XX.<sup>313</sup>

---

<sup>313</sup> CAMPANY, D. Op. Cit. 2008. p60.

Refiriéndose a la imagen única Victor Burgin indica que “*To look at a photograph beyond a certain period of time is to become frustrated: the image which on first looking gave pleasure by degrees becomes a veil behind which we now desire to see*”. Una imagen que parece, en principio, completa, concreta y fascinante pronto se vuelve difícil, opaca y resistente a una mirada prolongada. Es por eso que “*no resulta arbitrario que las imágenes se desplieguen de modo que una imagen está posicionada para recibir la mirada desplazada*”<sup>314</sup>. Es la imagen en secuencia como punto de partida.

Durante los años 20s y 30s hay un surgimiento y popularización del cine como principal medio de entretenimiento popular. Paralelamente hay una mayor difusión y proliferación de la imagen fija a través de una creciente cultura de la imagen impresa y la publicación de prensa ilustrada. En esta creciente cultura de la imagen todo es susceptible de ser reproducido e impreso en masa. Una proliferación que lleva a un efecto acumulativo de la imagen. La imagen fotográfica actúa como un baremo que todo lo iguala “erosionando las categorías de conocimiento tradicionales”<sup>315</sup>. En 1932 Alvin Tolmer resumía así los rápidos cambios que se produjeron durante ese periodo en el diseño de la página impresa: “*The mingling of real life and imaginary life, of present and past, of probability and improbability, could only be expressed hitherto in surrealist poetry and by the technique of cinema. Today it is one of the most powerful devices of the art layout*”<sup>316</sup>.

---

<sup>314</sup> Ídem.

<sup>315</sup> Ídem.

<sup>316</sup> Ibidem, p62.



El Lissitzky intentado redefinir el diseño de la página impresa propone “el libro cinematográfico” con una “secuencia continua de imágenes”. Ese mismo año László Moholy-Nagy llega a la Bauhaus en Alemania y aglutina toda esta vibrante cultura visual a su alrededor en las páginas de su primer libro “Malerei, Fotografie, Film”<sup>317</sup> (1925) un espíritu que se prolongaría en su ya célebre exposición como comisario “*Film und Foto*” (1929). *FiFo* (que es como se le llamaba en la época) tenía como uno de sus principales objetivos subrayar la importancia de la fotografía en la formación de las vanguardias. A diferencia del cine comercial el cine de vanguardias busca (o tiende) a una poética antinarrativa, fragmentada por naturaleza y que se resiste a fórmulas preexistentes. La fotografía, por otro lado, siempre tiene una relación más difícil y ambigua con la narrativa, lo cual paradójicamente la aproxima al cine de vanguardia<sup>318</sup>. El “Malerei, Fotografie, Film” de Moholy-Nagy funciona en parte como manifiesto radical y por otra como manual de uso para esta nueva cultura visual. Es entonces cuando la edición de imágenes se erige como un acto creativo en sí mismo porque “ser moderno significaba saber que se podía hacer con las imágenes a tu alrededor”<sup>319</sup>. Un acto llevado al extremo por obras como la de Aby Warburg con su “Mnemosyne Atlas” (1924-1929) o André Malraux y su “Le Musée Imaginaire”. Estas dos últimas construyen su

---

<sup>317</sup> MOHOLY-NAGY, L. Op. Cit. 1925.

<sup>318</sup> CAMPANY, D. “Modern Vision” en: *Aperture 231. Film & Foto*. New York: Aperture Foundation, 2018.

<sup>319</sup> CAMPANY, D. Op. Cit. 2008. p63.



320

---

<sup>320</sup> Ilustraciones de (izq.) Dos paneles de la instalación de “Mnemosyne Atlas” de Aby Warburg, y (der.) de André Malraux editando “Le Musée Imaginaire” (c. 1947).

lenguaje/significado a través de la acumulación de imágenes sin (precisar de ni) pretender estructurar una secuencia narrativa. Dos obras que encontrarán eco décadas después en la obra “Circulation: Date, Place Events” de Takuma Nakahira<sup>321</sup> y en el expansivo “Atlas” de Gerhard Richter<sup>322</sup>. Es en este momento, y a través de la necesidad de editar una serie de imágenes, en el que el diseño y paginado adoptan técnicas y formas más comunes del cine, que hasta ese momento eran poco habituales en la fotografía. Un ejemplo es el de los primeros planos que, como indica Beaumont Newhall, eran poco habituales antes de la invención del cine<sup>323</sup>.

Esta concepción de la página como una forma de *para-cine*, que reivindicaba Moholy-Nagy, marca el surgimiento de una estética del movimiento-detenido que abarca desde las cronofotografías de Muybridge y continúa gracias a las dinámicas composiciones del mismo Moholy-Nagy. Una estética que encuentra continuidad en el cine en películas como “Berlin, Symphony of a Great City” (1927) de Walter Ruttmann, “A Man with a Movie Camera” (1929) de Dziga Vertov o “À propos de Nice” (1930) de Jean Vigo. Una suerte de nueva estética empeñada en capturar y dominar el movimiento, cada vez más veloz y encarnado en esa nueva “dinámica de la metropolis” que es como Moholy-Nagy titula el último capítulo de “Malerei, Fotografie, Film”, en el que propone una suerte de esbozo de una película, pero narrado a través

---

<sup>321</sup> NAKAHIRA, T. Op. Cit. 2012.

<sup>322</sup> RICHTER, G. *Atlas*. London: Thames & Hudson, 2007.

<sup>323</sup> CAMPANY, D. Op. Cit. 2008, p64 (n9).

de la página. Un filme que nunca se realizaría pero que resulta más interesante como puesta en página<sup>324</sup>.

### 5.2.2. El montaje expandido. Fotolibro como terreno de hibridación.

*“A photograph of the Krupp works or the AEG tells us nothing about these institutions. Actual reality has slipped into the functional. The reification of human relations –the factory, say- means that they are no longer explicit. So something must be in fact built up, something artificial, something posed”<sup>325</sup>*

La cita de Brecht tomada de modo literal nos sirve para ver como una imagen sola puede más bien contarnos poco: La capacidad (o incapacidad) de aguantar una observación prolongada, de la que nos hablaba Burgin. La idea de que cuando dispuesta junto a otras imágenes puede generar significado y por tanto discurso o narración, de esa necesidad de ‘construir’ (*build up*) de la que habla Brecht, y como cualquier secuenciación o disposición de imágenes supone una forma de montaje<sup>326</sup>. En esta definición de lo que sería un ‘montaje expandido’ hay dos ideas o concepciones interesantes: la primera es la de un montaje con una influencia directa y evidente del cine (narrativo,

---

<sup>324</sup> Ibidem, p65.

<sup>325</sup> Ibidem, p72 (n23).

<sup>326</sup> Ídem.

expansivo) que se desarrolla sobre todo en Europa; y la segunda la de una idea de montaje que parte de la serialización, la acumulación y la repetición que se encuentra en EE UU. Un ejemplo del segundo caso es “American Photographs” (1938) de Walker Evans<sup>327</sup>. A primera vista una secuencia de imágenes alejada de lo que se entendía como montaje visual y narrativo visto desde la óptica cinematográfica, pero que funciona como ese “*build up*” del que habla Brecht. “American Photographs” muestra una imagen por cada doble página, dejando la página de la izquierda en blanco. Casi todas las imágenes son fotografías frontales con poca, o aparente, intención narrativa, pero que a medida que avanza la secuencia producen un efecto acumulativo, y poético, diferente pero tan efectivo como el montaje visual a la europea. Esta secuenciación de una imagen por doble página, es decir al pasar páginas solo vemos una imagen en cada momento. Un recurso que paradójicamente es más cercano a la percepción cinematográfica, en la que solo vemos una imagen en cada momento y cada imagen sustituye (en el campo perceptivo se entiende) a la anterior. Un efecto muy diferente al del montaje visual más frecuente en Europa (quizás influencia del *fotoromanzi* y el cómic) utilizando toda la doble página y con fotografías de diferentes tamaños en-secuencia del que “Love on the Left Bank” de Ed van der Elsken<sup>328</sup> es un ejemplo claro<sup>329</sup>.

---

<sup>327</sup> EVANS, W. Op. Cit. 2012.

<sup>328</sup> van der ELSKEN, E. *Love on the Left Bank*. Manchester: Dewi Lewis, 2013.

<sup>329</sup> Una dualidad paralela a la que existe entre las imágenes en secuencia de Muybridge y las de Marey.



330

---

<sup>330</sup> Ejemplo de doble página de: van der ELSKEN, E., Op. Cit., 2013.

Lincoln Kirstein hablando sobre la secuencia de Walker Evans lo explica así: “*Physically the pictures in this book exist as separate prints. They lack the surface, obvious continuity of the moving picture, which by its physical nature compels the observer to perceive a series of images as parts of a whole. But these photographs, of necessity seen singly, are not conceived as isolated pictures [...] Evans develops what we might call a conceptual palimpsest in which the memory and implications of each new photographs are mentally superimposed on the preceding one*”<sup>331</sup>. Kirstein sin querer<sup>332</sup> asemeja muy lúcidamente este proceso de recepción de imágenes, que el diseño austero de “American Photographs” produce, a el modo en que las imágenes se perciben en una proyección. Y aunque sí que podemos detener, retroceder y avanzar a nuestro gusto el ritmo del film, siempre percibiremos una sola imagen en pantalla. La página se acerca (y asemeja) a una pantalla de proyección.

El ritmo del estilo de van der Elsken (y William Klein y tantos otros) produce un efecto dinámico dirigiendo la mirada del espectador sobre la página (operando de un modo parecido a cómo opera la edición en revistas, por ejemplo) y enfatizando el movimiento del ojo necesario para ‘seguir’ la narración. Para unos cada página es un plano o frame (Evans) y para otros

---

<sup>331</sup> CAMPANY, D. Op. Cit., 2008. pp73-74 (n26).

<sup>332</sup> Inmediatamente después de esta cita aclara “*while allowing for the kinds of forward and backward movement denied to cinema’s flow*”. Como hemos visto anteriormente en la actualidad la llegada de nuevas tecnologías de difusión y reproducción de las imágenes en movimiento pone en duda esta afirmación. Citado en: Ídem.

cada doble página es una escena (Elsken). En ambos casos hay efectos de montaje y se alude a una construcción narrativa. Cada uno alude a un set de recursos del lenguaje cinematográfico diferentes para llegar a un punto/idea cercana: la página como pantalla cinematográfica (el '*ersatz cinema*' de Marker).

### 5.2.3. El libro-película, o la página como pantalla.

La instantánea (*snapshot*) se su pone como el paradigma del fragmento, pero al integrarse en esta concepción del montaje adopta un significado nuevo. En la época de posguerra la experiencia vital moderna se percibe de un modo desarticulado e inconexo, sin un gran elemento aglutinador que de un sentido pleno a todo. Del mismo modo en un cierto cine que surge en el mismo periodo la narración se compone de secuencias deshilvanadas puestas en serie por un montaje más libre, o menos ligado a cánones narrativos. El caso más representativo es el del primer neorrealismo, pero se extiende hasta las vanguardias de los años 60's 70's, y encontrando aún un hilo que se alarga hasta la actualidad.

A finales de los años cincuenta el neorrealismo, ya definido cómo género y con sus obras más representativas estrenadas, empieza a evolucionar hacia una forma diferente. Un año después de que Antonioni estrenara "Il grido" (1957) Robert Frank consigue publicar su epopeya americana "The Americans" (1958), eso sí en Europa porque no consiguió que nadie se lo publicara en EE UU. Frank, suizo de nacimiento, pero americano



de adopción, conecta en cierto modo con una sensibilidad europea de la época. Un interés por experimentar con la forma y subvertir el lenguaje y el canon, que, por cuestiones estéticas (establishment de la prensa) y políticas (macartismo), se veía con recelo<sup>333</sup>. Frank toma la instantánea como punto de partida, pero a diferencia de Cartier-Bresson opta por rehuir la forma y tono del reportaje periodístico. Una decisión que fue recibida con cierto histerismo y polémica<sup>334</sup>. En un momento de patriotismo exaltado Frank se atrevió a llevar la contraria al establishment no solo desde un punto de vista ideológico (que también) sino que además desde un punto de vista estético. Frank rehuyendo de la épica y exaltación nacionalista reinventa el reportaje y resquebraja la dicotomía entre el momento decisivo de Cartier-Bresson y el meticuloso formalismo de Evans<sup>335</sup>.

Frank construye una estética más viva, orgánica y fluida en la que todo vale y todo tiene cabida. Desde la perspectiva americana es evidente la

---

<sup>333</sup> Lo explica Sarah Greenough: “*In the late 1950s and the early 1960s, neither ‘The Americans’ nor Frank’s work made on his Guggenheim fellowship were well received, especially by the photography press. Edgy, critical, and often opaque at a time when photography was generally understood to be wholesome, simplistic, and patently transparent, the photographs disconcerted editors even before the book was published.*” En: GREENOUGH, S. *Looking In: Robert Frank’s The Americans*. Göttingen: Steidl, 2009. p314.

<sup>334</sup> Un histerismo que llevó a su autor a, después de toda la polémica, abandonar temporalmente la fotografía para dedicarse al cine. Hasta que catorce años después publica su segundo fotolibro “*The Lines of My Hand*”, curiosamente también primero fuera de EE UU. Para muestra del nivel de la crítica a que se enfrentó Frank: “*He was called ‘a poor essayist and no convincing storyteller at all’ and depicted as someone disgusted with what he saw that he was ‘willing to let his pictures be used to spread hatred among nations’.*” Citado en: *Ibidem*, p315.

<sup>335</sup> CAMPANY, D. Op. Cit. 2008. p75.



336

---

<sup>336</sup> Dos ejemplos del dinamismo e innovación visual de Klein que influenciará a tantas generaciones después de él. Como apunte curiosamente también publicado fuera de EE UU. En: KLEIN, W. *Life Is Good and Good for You in New York. Trance Witness Revels*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1956.

influencia del jazz y de la literatura 'beat'<sup>337</sup>, pero desde la perspectiva europea y del cine entronca directamente con el "*any-instant-whatever*" de Deleuze y del neorrealismo. Frank pone de manifiesto un conflicto que con el tiempo se ha convertido en uno de los temas centrales de la fotografía contemporánea: como representar la banalidad de la vida moderna (una banalidad que afecta tanto al tiempo como a las cosas) sin sucumbir a ella, pero al mismo tiempo sin transformarla en otra cosa<sup>338</sup>. Los paralelos con la figura de Rossellini son interesantes. Aunque con evidentes diferencias ambos representan en sus respectivos campos dos figuras que marcan el paso a la modernidad, e imprescindibles para entender la imagen contemporánea.

Volviendo al fotolibro y unos años antes del revuelo de "The Americans" encontramos dos libros que, sin el peso político que el de Frank, representan dos hitos de la expansión del lenguaje fotográfico a través de la página impresa. El primero es "Life is Good and Good for You in New York: Trance Witness Revels" (1956) en el que William Klein pretende, como él mismo dice, crear el anti-libro, una explosión visual de imágenes e ideas que paradójicamente se convierte en una obra que influenciaría a numerosas generaciones posteriores. Es imposible entender a toda la generación de Provoke sin ver la influencia que Klein tuvo en ellos, muy particularmente en Daido Moriyama. El libro mezcla imágenes cotidianas con un ritmo frenético

---

<sup>337</sup> Recordemos que Jack Kerouac escribe el prólogo de "The Americans".

<sup>338</sup> CAMPANY, D. Op. Cit. 2008. p75.

y pretende reflejar el bullicio de la vida en la ciudad. Cada doble página muestra una solución visual en la que imágenes borrosas, líneas que se solapan y toda una serie de sujetos que miran al espectador directamente se mezclan caóticamente. Klein coge todas las convenciones de los fotolibros más convencionales, de las revistas y publicaciones impresas y les da la vuelta en la que es su particular “sinfonía urbana”. Dos años antes Ed van der Elsken publica “Love on the Left Bank” (1954) en la que se narra el día a día de un grupo de amigos bohemios en el París de la época. Elsken muestra un dinamismo e inventiva en la puesta en página parecido al de Klein. Pero la gran diferencia (y uno de los aspectos más interesantes) es como plantea el libro como una historia (film) de ficción (como ocurría con los *fotoromanzi*). La referencia fílmica viene además subrayada por el constante uso de recursos narrativos habituales en el cine (flashbacks e intertítulos, por ejemplo) para hilvanar la historia<sup>339</sup>. No es casualidad que tanto Frank como Klein como van der Elsken dedicaran gran parte de su obra al cine además de a la fotografía.

#### **5.2.4. La brecha temporal entre la pantalla y la página.**

Frank, Klein y van der Elsken son tres fotógrafos que ejercen como directores. Pero también hay directores de cine que recurren a la fotografía para expresarse, y no es casualidad que éstos también recurran al fotolibro como soporte y puente entre los dos medios. El declive de la fotonovela durante los años 60s viene acompañado (y provocado) por el auge de la

---

<sup>339</sup> Ibidem, p76.

televisión. A pesar de ello la página impresa (en formato libro) toma una relevancia cada vez mayor. Encontramos como autores cinematográficos ven el fotolibro como un medio ideal para replantear sus obras cinematográficas y expandirlas. Un ejemplo es el de Alain Robbe-Grillet que reescribe sus guiones para Alain Resnais y los convierte en “cine novelas”<sup>340</sup>. El mismo Robbe-Grillet justifica su uso del fotolibro por tratarse de (según él) una experiencia diferente: “*a detailed analysis of an audio-visual whole that is too complex and too rapid to be studied very easily during the actual projection. But the cine-novel can also be read, by someone who has not seen the film, in the same way as a musical score; what is then communicated is a wholly mental experience, whereas the work itself [the film] is intended to be primarily sensual experience, and this aspect of it can never be really replaced.*”<sup>341</sup> Esta reflexión de Robbe-Grillet nos lleva a una interesante encrucijada entre libro, fotografía, cine, tiempo y duración. El tiempo de la proyección y el tiempo de lectura son evidentemente diferentes: el primero (aunque maleable) tiene un ritmo fijado, y el segundo tiene un carácter privado e invita a la contemplación. Las nuevas tecnologías (desde la mesa de montaje Steenbeck hasta el dvd y el streaming) reducen (aunque no cierran) esta separación entre el tiempo cinematográfico y el tiempo de la página. Del mismo modo la posibilidad de extraer los frames de la secuencia cinematográfica y plasmarlos en una página, posibilita el (re)surgimiento de los estudios y críticas sobre el cine, pero por otro lado dejan obsoleta la idea

---

<sup>340</sup> Ibidem, p86.

<sup>341</sup> Ídem.

del fotolibro como simple transcripción de una película.<sup>342</sup> El fotolibro también busca su propio tiempo, una especificidad que, aunque pasa por el cine, llega a unos lugares que el cine no puede. Lo que está claro es que la página ofrece un punto de encuentro: *“Photographic and cinematic works are drawn closer together when reproduced in a publication. Time and space are no longer factors and are not dictated by the maker. I decide for myself where and when I view an image, how many pages I skip, in what direction I browse the book. But despite all the shortcomings of a book, each page reveals a personal -if reproduced- universe. [...] The viewer slips into different time dimensions that both mirror and contradict each other. Here, time is amorphous, chaotic and elastic. Just like the imagination.”*<sup>343</sup>

#### **5.2.5. Secuencia, tiempo y punto de vista. Una perspectiva contemporánea.**

En la actualidad el fotolibro sigue dando nuevas iteraciones del fructífero binomio entre página y tiempo. Más allá de Frank, Klein, Araki, Elskén y tantos otros/as nuevas obras dan fe de la amplitud de posibilidades que ofrece un medio tan aparente simple. En este contexto el género del *‘street photography’*, quizás el único género original de la fotografía, se convierte en un improbable aliado y fuente de nuevas formas y exploraciones. Un género que desde sus inicios quedó profundamente marcado (y

---

<sup>342</sup> Ibidem, p88.

<sup>343</sup> NAUDTS, J. “Stretching the Imagination” en: CAMPANY, D. & NAUDTS, J. (eds.) *The Still Point of the Turning World: Between Photography and Film*. Heidelberg: Kehrer Verlag, 2017.

encorsetado) por las ideas y el sentido estético de Cartier-Bresson. Su idea del “instante decisivo” resulta antagónica al “*instante-quelconque*” de Deleuze y del gusto por la contingencia de las primeras ‘*actualities*’, y encarna en sí mismo un cierto clasicismo visual que gran parte de la modernidad pretende precisamente evitar. Es interesante entonces, y paradójico a la vez, que algunas de las formas e ideas más interesantes sobre como la imagen, el tiempo y la página se entrelazan se produzcan dentro de este género.

La primera (e ineludible) referencia es “A Shimmer of Possibility” de Paul Graham. Aunque estrictamente esté en los márgenes del ‘*street photography*’ (“The Present” sí que lo es) sí que es una obra que se dedica a capturar momentos breves y efímeros en exteriores. Dividida en 12 libritos de un mismo tamaño, varían en el color de la cubierta (en la primera edición) y en la longitud, que va desde una fotografía única, hasta una secuencia de 60 imágenes.

Paul Graham insiste en la referencia a Anton Chéjov, por su gusto por las historias mínimas, sutiles y de detalles exquisitos. Pero lo que nos parece evidente es que cada librito está planteado como pequeñas secuencias cinematográficas. El juego de miradas (ejes, planos y contra-planos, montaje paralelo) recuerda (y referencia) sin duda a un lenguaje cinematográfico. Graham propone una primacía de la mirada, pero esta no es una mirada ‘en bruto’. A través de la edición de las imágenes (tanto en el orden como en su puesta en página) Graham referencia un lenguaje estructurado y que, aunque muy efectivo y rico en matices, no recuerda al primitivismo del protolenguaje de las ‘*actualities*’. Paradójicamente Graham se sirve de este lenguaje



344

---

<sup>344</sup>Breve secuencia de "A Shimmer of Possibility", las imágenes son de la segunda edición de 2018. Esta reedición es exactamente igual que la primera simplemente cambia el color de las cubiertas, que en la primera edición eran de colores diferentes cada libro y en la segunda pasan a tener todas las cubiertas de color morado. En la bibliografía referenciamos la primera edición: GRAHAM, P. Op. Cit. 2007.



estructurado para hablarnos de la contingencia e intentar capturar el fluir de lo cotidiano, ambos fenómenos desestructurados por naturaleza. Cualquier momento es potencialmente fotográfico y no es necesario un evento decisivo y ni estéticamente perfecto para poder construir una imagen/serie. Graham se sirve de las imágenes-en-secuencia para construir una narración sin clímax ni grandes conclusiones o gestos: Con un *atisbo de posibilidad* ya es suficiente. La puesta en página de Graham, jugando con el tamaño de las imágenes y las yuxtaposiciones nos enseña como el tiempo se desenvuelve en la página y, mientras esto ocurre, como este se nos revela haciéndose tangible.

Otro ejemplo interesante es el trabajo de la artista Barbara Probst. Principalmente pensado para la galería el trabajo de Probst se caracteriza por mostrar imágenes de un instante concreto pero capturado desde ángulos diferentes. Combinando imágenes de calle (aunque obviamente escenificadas) con imágenes hechas en el estudio Probst descompone el 'instante decisivo' desde una aproximación diferente a la de Graham. Las series de Probst, a diferencia de las de Graham, no tienen duración, o más bien tienen muy poca. Presumiblemente capturadas al unísono las imágenes de Probst ponen en crisis el punto de vista como elemento privilegiado multiplicándolo para subrayar la validez y los matices de cada uno de los puntos de vista (algo parecido a las ideas de Takuma Nakahira en "Circulation: Date, Place, Events", pero obviamente con resultados y metodologías muy diferentes). La estrategia de Graham para dismantelar este 'momento decisivo' es mostrar lo que pasa antes y después de este instante



345

---

<sup>345</sup> Ejemplos de: PROBST, B. *Street, Fashion, Nudes, Still Lifes*. Nuremberg: Kunsthalle Nürnberg, 2021.

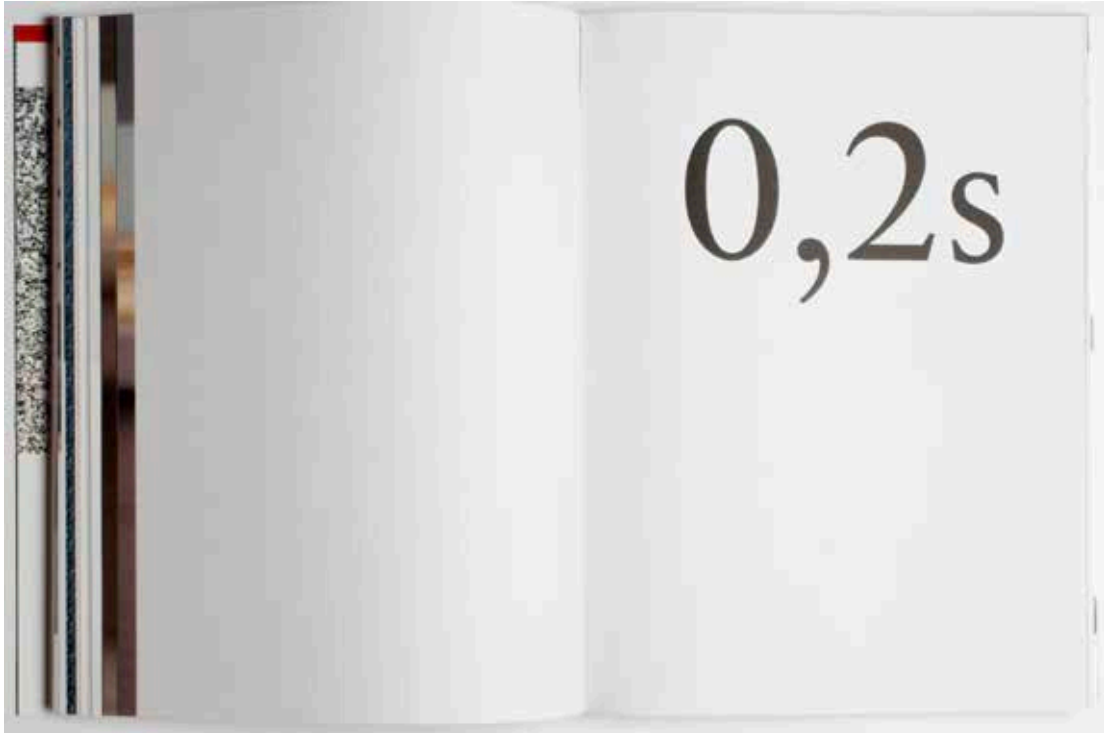
(potencialmente decisivo). Un enfoque que en el caso de Probst referencia al espacio de la imagen y no tan explícitamente (aunque también) al tiempo.

Mediante el recurso de expandir el punto de vista, pero sin abandonar el mismo instante Probst pone en el centro de la conversación el mito de la visión única y lo problemático de esta idea. Asimismo, el instante de Probst no es (por lo menos explícitamente) decisivo. Podría ser un instante antes o después sin perder ningún efecto el lenguaje que la artista emplea. A pesar de reducir el tiempo a su mínima expresión, paradójicamente ofrece una reflexión interesante sobre el tiempo y la infinidad de posibilidades que hasta un instante ínfimo tiene.

Otra obra que nos plantea una perspectiva diferente de las posibilidades del tiempo y la página es “Un Universo pequeño” de Antonio Xoubanova. El mismo autor la define en estos términos: “representa mi imaginario del universo en 2,5 segundos y 10 metros lineales de calle”<sup>346</sup>. Los dos segundos y medio a los que se refiere el autor componen el tiempo transcurrido si juntamos la velocidad de obturación de las 250 imágenes que componen la secuencia del libro. Los 10 metros lineales hacen referencia al espacio de la calle de Madrid en la que el autor ha tomado todas las fotografías. Tiempo y espacio establecen un diálogo en el que cada uno depende de y amplifica al otro. La relación del tamaño con el tiempo de la imagen hace de algún modo visible la duración de la imagen. Se establece una doble vía: es tan importante la secuencia de las imágenes como la duración de cada una ya que al condicionar su tamaño en la página hará progresar de

---

<sup>346</sup> En: XOUBANOVA, A. *Un Universo Pequeño*. Barcelona & Tokyo: Ca l'Isidret/ Rondade, 2015.



347

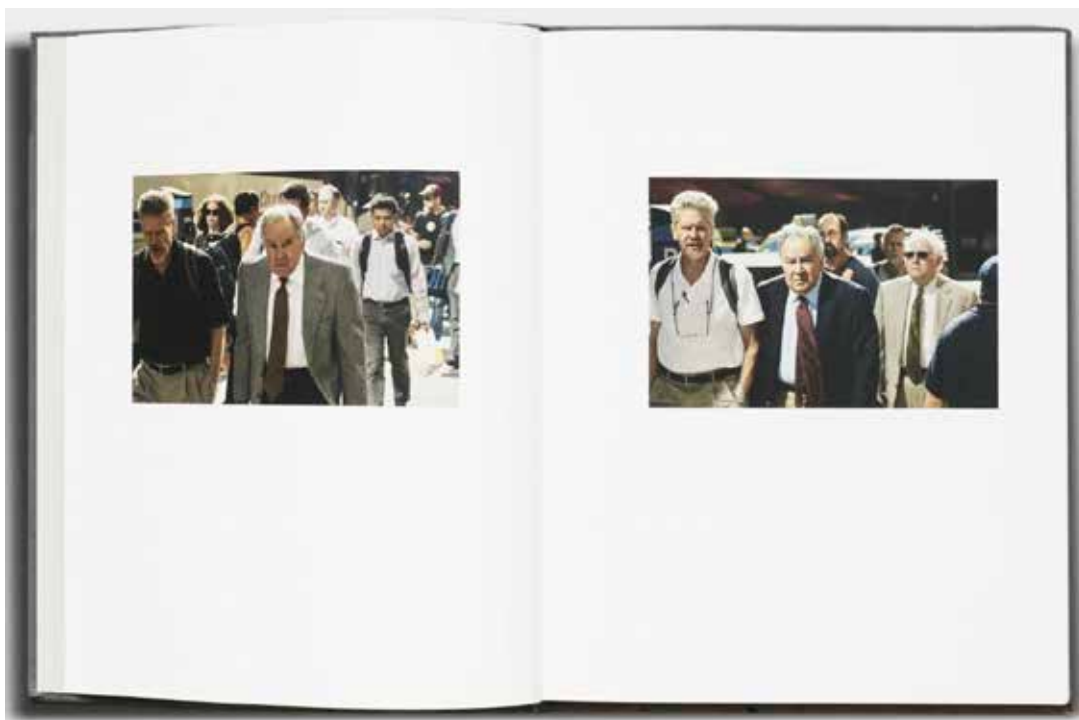
---

347 Tres dobles páginas de: Idem.

un modo u otro la secuencia. La duración que en Graham se expresa en la yuxtaposición aquí toma un cariz físico.

La idea de la imagen fija como contenedor de tiempo no es nueva (desde Chris Marker hasta Hiroshi Sugimoto), lo que sí es novedoso y estimulante es establecer esta relación (y diálogo) duración-tamaño (tiempo-espacio) sobre la página. Ese juego de tamaños y duraciones sigue cuando el artista referencia lo macro (el universo) desde lo micro (un rincón de Madrid). La continuidad viene dada por una cuestión espacial y no por una cuestión temporal. La secuencia de Xoubanova es más un juego de significados y símbolos que por acumulación construyen una narración, la progresión espacio-tiempo corre en paralelo. La continuidad viene dada (como ocurre con Graham y también en Araki) por una construcción de una secuencia con una unidad temporal y de movimiento (lo que en un film se llamaría el espacio filmico). Porque, aunque en los créditos del libro Xoubanova y el diseñador Eloi Gimeno referencien los créditos de una película (como si al terminar la secuencia del libro empezaran los títulos de crédito), la lógica de la secuencia y las reglas del juego de “Un Universo Pequeño” son muy diferentes a los de una película (convencional). Es una propuesta que funciona en (y está pensada creemos para) una página y no para una pantalla.

Nos encontramos, como pasa con Probst, pero no con Graham, con un lenguaje que ha pasado por el cine y conserva sus rastros, pero ya es otra cosa, ha dado un paso más allá. Pasos en una dirección en la que el cine no ha ido por diferentes razones pero que colocan la página impresa como contenedor de lenguajes y vehículo aglutinador de ideas visuales (propias y prestadas).



348

---

<sup>348</sup> Doble página de: FUNCH, P. *42nd and Vanderbilt*. Oakland, California: TBW Books, 2016.

Tiempo y página forman un binomio canalizado por la secuencia, aunque con excepciones. Una reciente es “42nd and Vanderbilt” de Peter Funch<sup>349</sup>. Se trata de un libro de diseño sencillo, austero y con una premisa igual de sencilla: Durante nueve años (de 2007 hasta 2016) cada mañana de 8:30 hasta las 9:30 el fotógrafo se colocaba en la misma esquina de Nueva York, que da título al libro, y fotografiaba a las personas que pasaban por la calle. La longitud del proyecto y lo reducido de su perspectiva paradójicamente nos habla de algo universal: Los ritmos (de la ciudad en este caso) y la rutina. Funch utiliza el díptico como herramienta para editar la serie. Cada díptico muestra a una misma persona pasando por el mismo lugar en momentos diferentes. Como en Xoubanova vemos una unidad de espacio, pero la reiteración del sujeto da un cariz diferente y nos subraya un aspecto diferente del tiempo. Lo dípticos de Funch se convierten en un juego de buscar las diferencias entre los dos momentos en los que retrata a la misma persona: algunas han envejecido o cambiado de atuendo, mientras otras parecen no haber cambiado en nada. Otra vez el *'street photography'* se revela como un género ideal para la experimentación y para la exploración de lenguajes sobre el tiempo desde la imagen fija y la página impresa.

La secuencia de Funch no es narrativa en el sentido clásico, pero si funciona por alusiones. Nos propone una reflexión sobre el tiempo reduciendo el lenguaje a la mínima expresión: retratos en plano medio con encuadres muy parecidos y una luz parecida. La repetición y la rutina a la que hacen

---

<sup>349</sup> Ídem.

referencia las imágenes de Funch es también la del lenguaje con el que se articulan.

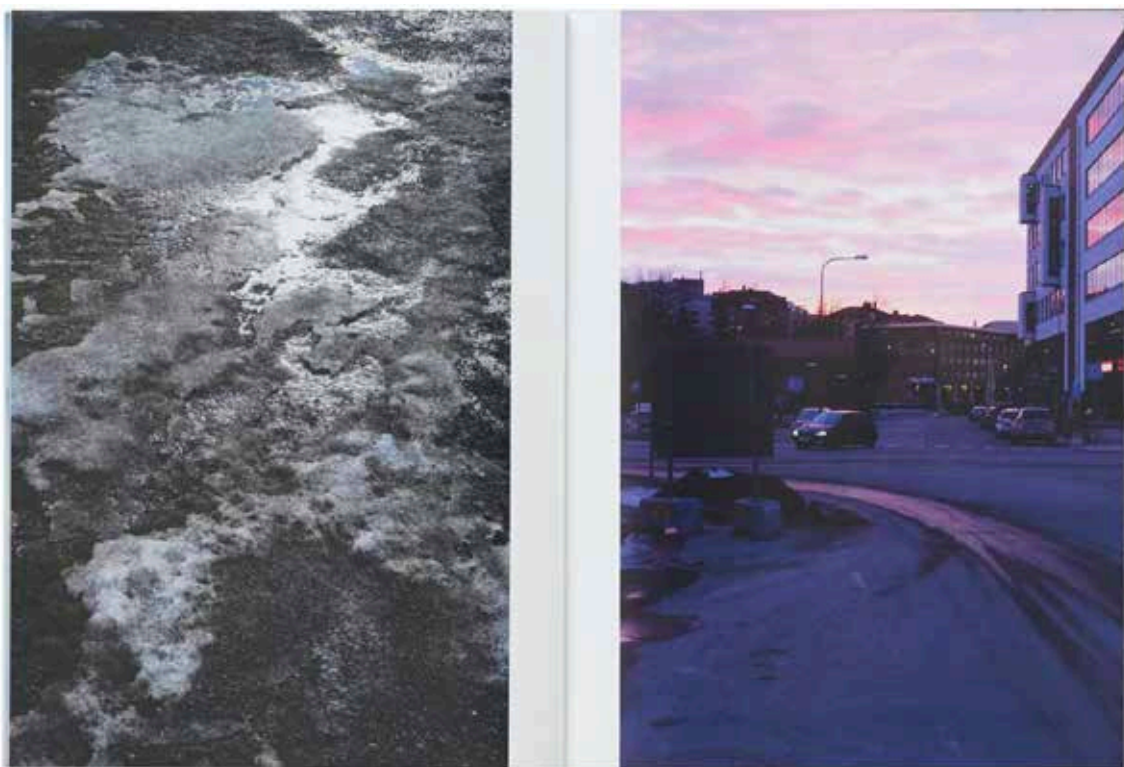
Anders Edström es quizás quien sublima más un cierto lenguaje del paso del tiempo y de las repeticiones, lo cotidiano y lo banal. Un tono que se mantiene en sus otras obras, incluso en “Shiotani”<sup>350</sup> su obra más personal. Su modo de fotografiar se caracteriza por establecer una cierta distancia, con encuadres sencillos, casi sin querer subrayar nada, sin un énfasis específico. Pero con un desapego que se revela como lo necesario para poder mantener un tono en el que todo tiene una misma importancia. Cualquiera de sus obras muestra su estilo, pero hemos elegido “Loops”, quizás una obra menor dentro de su bibliografía, pero que condensa una serie de rasgos (estéticos y de edición) que muestran claramente y desde lo más banal una manera de construir el tiempo a través de la secuencia. Así como Graham hace algo parecido lo hace de un modo absolutamente distinto. Éste utiliza una serie de recursos del lenguaje cinematográfico que en Edström no existen. La mirada es más fría, banal, rozando la irrelevancia pero que construye su significado por acumulación aproximándose a lo cotidiano desde un ángulo más ascético y austero que Graham.

El lenguaje de Graham, a diferencia de Edström, busca (aunque muchas veces sin éxito) un momento álgido (o un atisbo de su posibilidad). Edström por el contrario no parece buscar ese momento decisivo o brillante y pasa por ignorarlo sistemáticamente, simplemente registrando lo que ocurre

---

<sup>350</sup> EDSTRÖM, A. *Shiotani*. Amersfoort: AKPE Books, 2021.





351

---

<sup>351</sup> Tres dobles páginas de: EDSTRÖM, A. *Loops*. London: Antenne Publishing, 2019.

a su alrededor. Un sistema en el que todo vale y todo es susceptible de ser fotografiado. Un gesto, o modo de mirar, que recuerda al ‘instante-cualquiera’ de Deleuze y que sin duda conecta con un cierto modo de narrar de la modernidad (Perec). Aunque sin aparente trama, más allá de las idas y venidas del artista, Edström construye una cierta narrativa llena de repeticiones y momentos inconexos unificados por la coherencia de la mirada. El fotógrafo es el vagabundo (volvemos al *flâneur*), que sería el protagonista de la película y que nos ofrece su punto de vista como eje vertebrador de la (in)coherencia del mundo a su alrededor.

Esta muestra sesgada de algunos autores contemporáneos nos muestra algunas posibilidades y lenguajes de la imagen fija más allá de la omnipresente influencia del cine (aunque no exenta del todo de ella). Lenguajes específicamente fotográficos y, no solo eso, lenguajes que no se entienden sin el fotolibro como formato. El fotolibro es pues un soporte que a pesar de sus limitaciones respecto a la pantalla (proyección) cinematográfica sí que ofrece suficientes puntos de conexión en el lenguaje, el tratamiento y forma de expresar el tiempo como para plantear nuevas conexiones y paralelismos entre obras de otros medios (en este caso el cine) que hasta ahora habían permanecido separadas por una barrera (artificial).

Quizás el más próximo a la secuencia de Araki en “Sentimental Journey” sea conceptualmente Graham, además ambos tienen como punto de partida un referente literario. Pero lo que conecta en cierto modo a los dos autores es un cierto sentido de la secuencia y de hilvanar tiempos muertos aparentemente inconexos y construir a través de ellos una narración que

conecta con la modernidad cinematográfica. Es por eso que nos parece pertinente poner en diálogo la secuencia de “Sentimental Journey” con otras secuencias de obras cinematográficas de la modernidad.

## 6. ESTUDIO DE CASOS

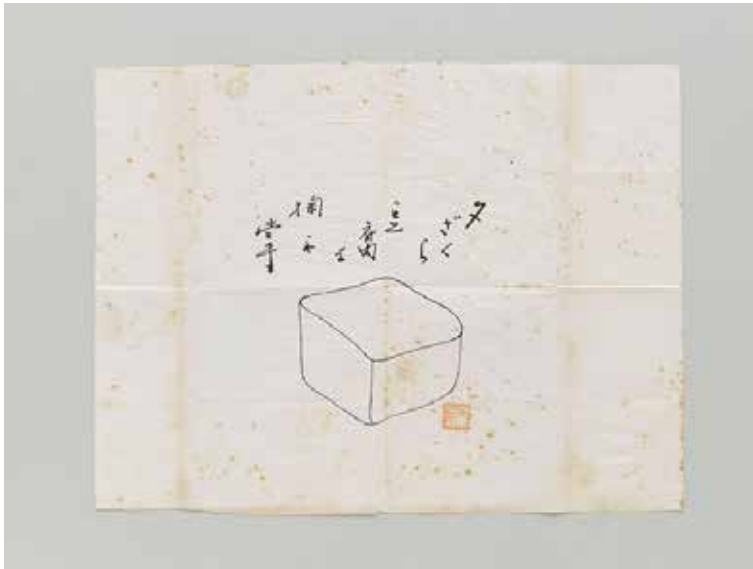
## 6.1. YASUJIRO OZU Y LA MIRADA DE LO COTIDIANO.

El tofu es de origen chino y muy extendido en Asia y sus diferentes tradiciones culinarias. Es además un producto básico y cotidiano de la cocina japonesa. Se produce cuajando la leche de soja para luego prensarla y enfriarla de un modo parecido a como se produce el queso. Un producto sencillo, sano y sin estridencias que lo hace fácil de incorporar como acompañamiento y como ingrediente de un plato. En cualquier barrio de Japón es común encontrar una *tofu-ya*<sup>352</sup> o tienda de tofu en la que se produce de modo artesanal y local y se vende fresco como comercio de proximidad. La laboriosidad del proceso hace que normalmente estos comercios se dediquen exclusivamente a la producción y venta del tofu. Una práctica que normalmente es llevada a cabo durante décadas y que comúnmente era heredada de generación en generación.

De sabor sutil puede adaptarse a plato dulces, salados o picantes y su textura esponjosa le permite absorber los sabores adecuadamente. No es casualidad pues que Yasujiro Ozu, hablando de su práctica como director, dijera que *“Siempre digo que yo soy una tofu-ya y por eso solo se hacer tofu. Una misma persona no puede hacer cualquier tipo de película. Como en los centros comerciales en los que venden cualquier tipo de comida el sabor se*

---

<sup>352</sup> Tofu-ya (豆腐屋) literalmente “tofu-tienda” es el nombre de los establecimientos donde normalmente se produce y se vende tofu. A falta de una palabra adecuada para traducir el nombre de estos establecimientos hemos optado por conservar el nombre original.



353

---

<sup>353</sup> Ilustración de una porción de tofu hecha por el mismo Yasujiro Ozu.

*resiente. Aunque parezca que haga el mismo film siempre tengo un interés renovado e intento expresar algo nuevo con cada obra.*"<sup>354</sup> Parecido al tofu el estilo de Ozu sin estridencias absorbe la historia y el ambiente hasta hacerlo propio, pero sin desaparecer del todo. Una tendencia a la transparencia, a la sublimación si se prefiere, de los elementos de estilo, lo cual no deja de ser un estilo/lenguaje en sí mismo, que conecta en cierto modo con el Araki de "Sentimental Journey" (cuando dice "este libro es diferente a todas estas fotografías falsas"<sup>355</sup>). Aunque Araki llega a este 'tofu' estilístico por vía del "shi-shosetsu", o la yo-novela literaria. De un modo parecido, aunque con matices distintos, ambos buscan una cierta forma de afrontar el sujeto de un modo directo sin mediaciones (narrativas/ formales) que desde la perspectiva oriental comúnmente se han identificado como la influencia y lenguaje occidental. Aunque Ozu y Araki ambos beben de influencias occidentales (en el caso de Ozu un cierto cine clásico americano particularmente Ernst Lubitsch; en el caso de Araki de Eugene Atget y Walker Evans entre otros) estas son más un punto de partida para explorar su propia perspectiva personal y cultural que como una aspiración final.

El cine de Ozu tiene un estilo muy característico. Empezando por la temática familiar y el drama social del que nunca se aleja, los encuadres, el

---

<sup>354</sup> La cita original es: "僕はトウフ屋だからトウフしかつくりないと、いつもいっているんです。同じ人間が、そんなにいろいろな映画をつくれませんよ。何でもそろっているデパートの食堂でうまい料理を食べられないようなものです。ひとには同じように見えても、僕自身はひとつひとつに新しいものを表現し、新しい興味で作品に取りかかっているのです。" Citado en: OZU, Y. *Yasujiro Ozu*. Tokyo: Muji Books, 2017. p15 (traducción del autor).

<sup>355</sup> Cita de la introducción de: ARAKI, N. *Op. Cit.*, 1971. (traducción del autor.)

punto de vista de la cámara tan característicamente bajo (para el que se hizo construir un trípode especial), los ejes de 180 grados y un gusto por el diálogo parco contenido y elíptico. Una serie de rasgos que configuran su estilo y que a la vez se ha calificado como profundamente japonés por numerosos críticos. Pero dentro de este abanico estilístico hay un elemento que nos interesa particularmente: las naturalezas muertas o “planos-almohada” (o *pillow-shot* como originalmente los bautizó Noël Burch)<sup>356</sup>.

#### **6.1.1. Un nuevo horizonte estético. *Wabi-sabi*, *mono no aware* y el observador ausente.**

Pero antes de llegar a los “planos-almohada” y como estos conectan con algunas de las imágenes de “Sentimental Journey” nos parece necesario dar un paso atrás y establecer unas coordenadas que nos permitirán avanzar con nuestro análisis.

La estética japonesa se sustenta en una serie de conceptos que, aunque en algún caso pueden encontrar un paralelo en la estética occidental normalmente son ajenos y distantes. *Wabi-sabi*, *Mono no aware* o *Kire* son una serie de conceptos e ideas que ofrecen una perspectiva nueva y dan pistas sobre cómo entender, o por lo menos como encarar, una serie de imágenes que desde la tradición occidental se presentan como un enigma. La tradición artística occidental transforma la “impresión” (de una imagen, una

---

<sup>356</sup> Burch lo explica así: “*I will call these images pillow-shots, proposing a loose analogy with the ‘pillow-word’ of classical Japanese poetry.*”. Citado en: BURCH, N. *To the Distant Observer. Form and meaning in the Japanese cinema*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1979. p.160.



idea, un sentimiento, etc.) en una descripción; un género que se basa en la contemplación y en un inventario de formas y atributos<sup>357</sup>. La estética japonesa opera desde otras coordenadas mucho más sutiles y elípticas.

Como ejemplo encontramos el *wabi-sabi*, un concepto que se compone de dos palabras: *wabi* que hace referencia a la austeridad y la simplicidad y *sabi* que hace referencia a lo rústico. Aunque con procedencias y etimologías diferentes ambas palabras han terminado casi por significar lo mismo encapsulando un cierto tipo de estética y filosofía<sup>358</sup>. De por sí un concepto elusivo, como mucha de la estética japonesa, con sus raíces en el budismo Zen, y que una de sus características es evitar cualquier definición categórica, lo que explica que a pesar de su presencia “espiritual” en las artes exista muy poca literatura sobre el concepto en sí. Aun así, el *wabi-sabi* se sustenta en una serie de valores o ideas que le son características:

1. Todo es impermanente.
2. Todo es imperfecto.
3. Todo es incompleto.

---

<sup>357</sup> Barthes lo desarrolla: “*Western art transforms the ‘impression’ into description. The haiku never describes; its art is counter-descriptive, to the degree that each state of the thing is immediately, stubbornly, victoriously converted into a fragile essence of appearance: a literally ‘untenable’ moment in which the thing, though being already only language, will become speech, will pass from one language to another and constitute itself as the memory of this future, thereby anterior. For in the haiku, it is not only the event proper which predominates [...]*”. Citado en: BARTHES, R. *Empire of signs*. New York: Noonday Press, 1992. pp77-78.

<sup>358</sup> “[...] *clarity or transparency is not an essential aspect of wabi-sabi, to fully explain the concept might, in fact diminish it. [...] In the realm of aesthetics, reason is almost always subordinate to perception.*” Citado en: KOREN, L. *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*. Point Reyes, California: Imperfect Publishing, 1994. pp17-18.

4. La belleza es ambivalente.

5. Lo importante es lo tentativo y efímero.<sup>359</sup>

Un listado incompleto pero que nos da algunas pistas de los parámetros sobre los que opera esta estética japonesa. La ruptura con el canon occidental (tan preocupado por la belleza absoluta, el equilibrio, la proporción, lo divino y lo sublime) es evidente y nos encontramos con una filosofía en la que no solo se privilegia lo que el canon occidental<sup>360</sup> deja a un lado (por feo, por irrelevante) sino que lo pone en el centro de su sistema estético. Desde nuestro punto de vista occidental el *wabi-sabi* nos ofrece una mirada democrática sobre lo cotidiano y que encuentra algunos puntos de conexión (a pesar de la evidente distancia) con una cierta estética de la modernidad occidental (en la fotografía pienso sobre todo en William Eggleston o Guido Guidi entre otros).

Otro polo de este sistema estético lo encontramos en el *Mono no Aware* un concepto que se refiere al “patetismo de las cosas que deriva de su impermanencia”<sup>361</sup>. Una especie de sentimiento de nostalgia ante la

---

<sup>359</sup> Ibidem. pp46-50.

<sup>360</sup> La reacción del *wabi-sabi* en concreto no es con el canon occidental sino más bien contra un cierto canon estético chino en el que se prima una estética pomposa. Aun así y por contraste se puede extrapolar al canon occidental. Koren lo explica: “*Although the late 16th century was a period of almost continuous warfare, it was also a time of great creativity and invention in the arts. In tea there was considerable experimentation with objects, architectural space, and the ritual itself. It was in the midst of this cultural flux that Rikyu secured his most enduring aesthetic triumph: to unequivocally place crude, anonymous, indigenous Japanese and Korean folkcraft—things wabi-sabi—on the same artistic level, or even higher than, slick, perfect, Chinese treasures.*” Ver: Ibidem. pp31-36.

consciencia de las cosas y de su carácter efímero. Se pone a los objetos en el mismo plano de importancia que a las personas y lo inestable, imperfecto y fugaz toma un valor capital. Las imágenes de Ozu y el Araki de “Sentimental Journey” apuntan en esta dirección al ofrecer fragmentos de secuencias en la que por un momento abandonamos la figura humana (o esta pasa a un segundo plano, y los objetos toman el mismo protagonismo que tenían los sujetos.

Un vacío (de personas, de sujetos) que suspende por un momento el significado (la diégesis, la narración) y que supone un “problema” a evitar dentro del sistema estético occidental preocupado precisamente por evitar ese vacío. Esta ausencia es precisamente la idea sobre la que pivota el significado que por un lado rehúye la definición y por otro (sustentado en el recurso de la elipsis) muestra un lado hasta ahora poco visto y apreciado en la narración. Un juego de elipsis que demanda una participación activa del espectador quien “debe reintegrarse constantemente a sí mismo en la acción, reorientarse dentro del espacio y tiempo fílmico. Como mayor es la elipsis más activos y más implicados debemos estar [...] la variedad de elipsis requiere que estemos atentos.”<sup>362</sup>

---

<sup>361</sup> Citado en la versión online de: PARKES, G. & LOUGHNANE, A. “Japanese Aesthetics. Mono no aware: the pathos of things” En: ZALTA, E. (ed.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford: invierno de 2018. <https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/japanese-aesthetics/>  
Recuperado: 11 de octubre de 2022.

<sup>362</sup> La cita completa es: “*This sort of minor ellipsis is common in worldwide cinema, but nevertheless needs highlighting here. It involves the principle of retrospectivity, the active participation of viewers, who must constantly reintegrate themselves into the action, reorient themselves within filmic time and space. The*

### 6.1.2. Estrategias de puntuación: la suspensión del significado y la imagen-almohada.

Dentro del limitado, pero tremendamente rico en matices, vocabulario de Ozu encontramos un uso muy personal e interesante de la naturaleza muerta o de lo que vendrían a ser los planos de transición entre una escena y otra. Lo que Noel Burch llama “pillow-shot” (o “planos almohada”). Estos planos se caracterizan a primera vista por un cierto juego formal con la composición del plano, jugando con el encuadre, las líneas, la profundidad y la posición de los objetos (además del color en sus films en color). Pero más allá de simples planos generales con una función informativa/introductoria, estos planos no son solo un *impasse*, sino que tienen una carga mucho más importante.

Volvamos a Burch para ver con detalle como operan estas imágenes dentro del sistema de Ozu. Burch, aunque con reticencias, propone una interesante analogía con la “makura-kotoba” de la poesía clásica japonesa<sup>363</sup>. La “makura-kotoba” (枕詞), literalmente “almohada-palabra”, es una figura literaria utilizada comúnmente en la poesía *waka*, un género tradicional dentro de la poesía japonesa. Estas “palabra almohada” funcionan de colchón para introducir o como transición entre versos cumpliendo la función de un epíteto, pero muchas veces con un significado ambiguo. Una ambigüedad que

---

*greater the ellipsis the more active, the more involved we must be. In Ozu's films, the variety of ellipses requires that we pay attention.* Citado en: DESSER, D. “Introduction: A Filmmakes for all Seasons” en DESSER, D. (ed.) *Ozu's Tokyo Story*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. p6.

<sup>363</sup> Burch lo explica así: “*Makurakotoba or pillow-word: a conventional epithet or attribute for a word; it usually occupies a short, five-syllable line and modifies a word, usually the first, in the next line. Some pillow-words are unclear in meaning; those whose meanings are known, function rhetorically to raise the tone and to some degree also function as images*”. En: BURCH, N. Op. Cit. 1979. pp160-161.



364

---

<sup>364</sup> Cuatro ejemplos de “plano-almohada” por orden de derecha a izquierda y de arriba abajo: “Ohayou” (1959); “Equinox Flower” (1958); “Ohayou” (1959); “An Autumn Afternoon” (1962).

las hace difíciles de traducir, pero con una función especial dentro de la estructura de los poemas.

De un modo parecido los “planos almohada” de Ozu son planos que aparentemente funcionan como transición entre escena y escena, pero son mucho más. Un sutil signo de contestación a la casi inescapable influencia del lenguaje visual occidental. Un elemento de difícil traducción al lenguaje clásico pero esencial para su modo de entender las imágenes. Este modo de entender la imagen (el clásico), marcadamente antropocéntrico delimita el tipo de encuadre y diégesis en la que se desarrolla el film y en la que la figura humana es primordial. Ozu pone en duda este *a priori* prolongando la ausencia de la figura humana dentro del plano y de la diégesis/narración. Es esta tensión entre la ausencia/presencia de la figura humana la que da un valor especial a estos planos más allá de un mero aspecto decorativo<sup>365</sup>. Unas imágenes que con su misterioso estatismo “suspenden el flujo diegético [...] produciendo una serie de relaciones complejas (dentro del film)”<sup>366</sup>. El “plano almohada” no impulsa la historia hacia delante (como mandaría un canon clásico o en términos deleuzianos la imagen-movimiento) sino que hacen referencia a un lugar, escenario o personaje presentándolo fuera de contexto. Podríamos decir que por un momento la narración hace un movimiento lateral fuera de la diégesis que, aunque no avanza, sí se ensancha. Este recurso ofrece un ángulo diferente y que sin duda quedaría fuera de la estrecha visión de una narración canónica (occidental). O visto de otro modo: elementos que expanden el universo (visual-sensorial) de la diégesis pero actuando des de

---

<sup>365</sup> “Ozu’s pillow-shots have a [...] decentering effect when the camera focuses for a moment, often a long one, on some inanimate aspect of Man’s environment. People are perhaps known to be near, but for the moment they are not visible, and a rooftop, a street-light, laundry drying on a line, a lampshade or a tea-kettle is offered as ‘centre of attention’. It is the tension between the suspension of human presence (of the diegesis) and its potential return which animates some of Ozu’s most thoughtful work, making these shots anything but decorative vignettes.” Citado en: Ibidem, p161.

<sup>366</sup> Ibidem, p160.

fuera de la misma.

Esta estrategia de descentramiento característica del “plano almohada” de Ozu no solo opera respecto a la figura en el plano o su posición dentro de la diegesis. Hay además un descentramiento del significado. O como Burch lo llama “una suspensión como un *satori* del significado”<sup>367</sup>. El *satori*, (otro concepto de difícil y siempre poco satisfactoria traducción) que se entiende como una iluminación o revelación (sin las connotaciones cristianas). Un vacío semántico (el del “plano almohada”) que ofrece un paradigma de descentralización y falta de sentido, el “equivalente fílmico del maestro Zen golpeando con una vara a cada una de las preguntas de sus discípulos”<sup>368</sup>

Del mismo modo es interesante ver algunos paralelismos de estos “planos-almohada” con la poesía haiku que nos servirán para conectar con ciertas imágenes de la secuencia de “Sentimental Journey”. El haiku tiene la particularidad (y paradoja) de ser inteligible, utiliza un lenguaje claro y directo, pero a su vez no tiene un significado claro. Una doble condición que lo hace aparentemente accesible pero a la vez sugiere una subordinación, una ruptura del significado<sup>369</sup>. Establece que lo ordinario, lo trivial y lo breve expresado en una secuencia de escuetas y sencillas palabras es interesante y relevante. Esto que a priori parece insustancial supone una ruptura con el

---

<sup>367</sup> Ibidem, p172.

<sup>368</sup> “[...] exemplify the pillow-shot at its purest, as a satori-like suspension of meaning[...] a paradigm of de-centering and meaninglessness, the filmic equivalent of the Zen-master’s stick-blow answers to his disciples’ earnest questions.” En: Ídem.

<sup>369</sup> “While being quite intelligible, the haiku means nothing, and it is by this double condition that it seems open to meaning in a particularly available, serviceable way [...] suggests subordination, a breach, in short the major covetousness, that if meaning.” En. BARTHES, R. Op. Cit., 1992. pp69-70.

modelo occidental de expresión y lectura que aplicado al terceto del haiku intentaría establecer un silogismo narrativo (la estructura canónica de introducción, nudo y desenlace). Un ejercicio que carece de sentido dentro de la estructura del haiku que con su forma no provoca el lenguaje ni busca un significado sino que lo suspende y detiene haciendo inútil cualquier intento de descifrarlo con los parámetros del canon occidental<sup>370</sup>. Esta distancia entre una forma y otra no hace imposible buscar conexiones, pero si es un aviso de como debemos aproximarnos a cada una.

### 6.1.3. La situación óptica pura de Deleuze.

Después de aproximarnos a las imágenes de Ozu desde la perspectiva de la estética y la filosofía japonesa es interesante ver como Gilles Deleuze sitúa a un autor tan particular dentro de su sistema de imágenes. Deleuze menciona con frecuencia a Ozu en el segundo volumen “La Imagen-Tiempo”, y no es casualidad que no le mencione ni una vez en el primer tomo “La Imagen-Movimiento”. Como Deleuze mismo indica a pesar de sus influencias americanas Ozu construye una obra dentro del contexto japonés que es la primera que desarrolla situaciones ópticas y sonoras puras<sup>371</sup>. El objeto de

---

<sup>370</sup> Barthes lo explica de un modo brillante: “*Deciphering, normalizing, or tautological, the ways of interpretation, intended in the West to ‘pierce’ meaning, i.e., to get into it by breaking and entering [...] cannot help failing the haiku; for the work of reading which is attached to it is to suspend language, not to provoke it [...]*”. Citado en: *Ibidem*, p.72

<sup>371</sup> Deleuze lo explica: “*Ozu built up in a Japanese context a body of work which was the first to develop pure optical and sound situations (even so he came quite late to the talkie, in 1936). The Europeans did not*



estudio de Ozu es la banalidad de la vida cotidiana tomando la perspectiva de la familia media en Japón. Deleuze continúa destacando como la simplicidad del lenguaje de Ozu (corte simple, cámara prácticamente fija, etc.) pueden parecer como un retorno al cine primitivo, pero por el contrario señalan como Ozu elabora un lenguaje tremendamente moderno: El montaje por corte, una característica del cine moderno, funciona como una transición óptica pura que funciona de modo directo evitando cualquier artificio<sup>372</sup>. Ozu modifica el significado del montaje por corte, que en el cine americano (y en Lubitsch en concreto, que por otro lado es una de las influencias de Ozu) funciona como “una imagen-una frase”. Es decir, dentro la Imagen-movimiento la imagen es un índice sobre el que se construye la historia/significado del film. En el caso de Ozu y de la ausencia de una trama la “Imagen-acción” desaparece en favor de una imagen puramente visual del “personaje tal como es” y de una imagen sonora de lo que dice<sup>373</sup>. La fijación de Ozu con la vida cotidiana le permite encontrar situaciones en las que las conexiones sensorio-motrices se debilitan y la imagen-acción queda reemplazada por estas situaciones

---

*imitate him, but came back to him later via their own methods. He none the less remains the inventor of opsigns and sonsigns.*”. Citado en: DELEUZE, G. Op. Cit., 2000. p13.

<sup>372</sup> Deleuze refiriéndose al montaje por corte apunta: “*What might appear to be a return to ‘primitive cinema’ is just as much the elaboration of an astonishingly temperate modern style: the montage-cut, which will dominate modern cinema, is a purely optical passage or punctuation between images, working directly, sacrificing all synthetic effects.*” Citado en: Ibidem, p14.

<sup>373</sup> “*Ozu modifies the meaning of the procedure, which now shows the absence of plot: the action-image disappears in favour of the purely visual image of what a character is, and the sound image of what he says [...]*” Citado en: Ídem.

puramente visuales y sonoras. Dentro de estas estrategias destacan los espacios vacíos<sup>374</sup>.

En Ozu (así como en el neorrealismo y las vanguardias) la visión deja de ser un a priori o añadido a la acción y toma un lugar predominante hasta sustituir a la acción misma. El movimiento pues tiende a cero, el personaje o la toma misma permanece inmóvil. Habiendo perdido las conexiones de causa-efecto la imagen encuentra su esencia en las anomalías de movimiento que dejan atrás su naturaleza accidental o contingente<sup>375</sup>.

Este particular lenguaje que Ozu construye sobre lo banal utilizando como principal figura los espacios vacíos es una de las razones por las que, a pesar de operar absolutamente aparte de las vanguardias, Ozu anticipa el cine moderno y algunos de sus rasgos más característicos: la disociación de la imagen respecto al sonido y a una cierta idea de diégesis. Es por eso que a pesar de su aparentemente clasicismo Ozu es un director con un lenguaje moderno<sup>376</sup>. De un modo parecido nos parece que “Sentimental Journey”

---

<sup>374</sup> Las “imágenes almohada” de las que habla Burch y que vimos en el punto anterior; los “casos de estasis” que los llamaba Paul Schrader o “naturalezas muertas” de Donald Richie.

<sup>375</sup> “*Crystalline narration is quite different, since it implies a collapse of sensory-motor schemata. [...] in Ozu, in neorealism and in the new wave, vision is no longer even a presupposition added to action, a preliminary which presents itself as a condition; it occupies all the room and takes the place of action. Thus movement can tend to zero, the character, or the shot itself, remain immobile: rediscovery of the fixed shot. [...] What is important is that the anomalies of movement become the essential point instead of being accidental or contingent.*”. Citado en: DELEUZE, G. Op. Cit., 2000. pp133-134.

<sup>376</sup> La modernidad de Ozu aunque a primera vista menos evidente que la de los cineastas de vanguardias es profunda como explica Deleuze: “*The huge paradox of Ozu is perhaps explicable in this way: for Ozu was, already in silent film, the one who invented empty and disconnected space, and even still lifes, which*

opera en los mismos parámetros: es una obra en apariencia clásica pero que dentro de esta superficie de simplicidad hay un modo de entender la imagen tremendamente moderno.

#### 6.1.4. Escenas de ejemplo.

Habiendo establecido las diferentes coordenadas para aproximarnos a Ozu y a Araki el próximo paso lógico es el de establecer un análisis paralelo de las imágenes de uno y otro. Para este análisis hemos elegido una escena de “Tokyo Monogatari” (*Cuentos de Tokio*), otra de “Banshun” (*Primavera tardía*) y dos escenas del final de “Sanma no Aji” (*El sabor del sake*). Las dos primeras son dos de las obras más representativas de Ozu durante su prolífico período sonoro en blanco y negro y la tercera película es su último film antes de fallecer. Cada una de estas escenas las pondremos en paralelo con diferentes segmentos de la secuencia dentro de “Sentimental Journey” con la que creemos hay conexiones interesantes.

El elemento principal de este análisis tiene como punto de partida las similitudes de los “planos-almohada” de Ozu con los paisajes y escenas vacías (naturalezas muertas) que forman una parte considerable dentro de la secuencia del libro de Araki. Otro punto a tener en consideración respecto a los “plano-almohada” de Ozu no es tan solo las veces que aparecen como

---

*revealed the strata of the visual image and submitted it as such to a stratigraphic reading; in this way he anticipated modern cinema to the extent that he had no need of the talkie; and when he came to the talkie, very late, but again as a forerunner, it was to treat it directly in a second stage, in a ‘dissociation’ of the two powers [...] between presentational image and representational voice.”* Citado en: Ibidem p253.

recurso dentro de los films de Ozu (prácticamente siempre entre escena y escena) sino más bien el rol especial que en ciertos momentos de la historia juegan estas naturalezas muertas.

La secuencia de 108 fotos que conforma el libro de “Sentimental Journey” podría considerarse una secuencia que insiste más en la ausencia que en la presencia de Yoko (su protagonista). Aunque muchas de las imágenes en las que no aparece forman parte de una secuencia lógica dentro del viaje de novios (hay desplazamiento en tren ferry, etc. visitas turísticas, etc.) es significativo que Yoko aparece en tan solo 47 de las 108 fotos, y en por lo menos en 5 de ellas aparece en la distancia y se confunde con el paisaje. Lo que a groso modo la protagonista única de la narración no aparece durante el 60% de las imágenes. La estrategia más habitual es la de compaginar secuencias de momentos concretos (habitación de hotel, paseo por un jardín, lobby del hotel y escena íntima) con bloques en los que la protagonista desaparece y la mirada levita por diversos paisajes ofreciendo el contrapunto a la intensidad de los otros bloques. Estas secuencias de naturalezas muertas/paisajes funcionan obviamente como elipsis (como también ocurre en Ozu) pero además ofrecen una serie de imágenes aparentemente aleatorias que suspenden la diégesis del relato (viaje de boda) operando de un modo paralelo al que las imágenes de Ozu. En el caso de “Tokyo Monogatari” es significativa la escena cerca del final en la que Tomi Hirayama (la abuela de la familia) se encuentra enferma postrada en la cama. Ozu corta (de noche) a unos planos por la mañana (hay una elipsis). Una serie de 5 planos en los que aparentemente no ocurre nada (prácticamente fotográficas en su



377

---

<sup>377</sup> Planos de la secuencia cerca del final de "Tokyo Monogatari" (1953) de Yasujiro Ozu.

estatismo) y no aparece ninguna figura humana (ausencia). Seguidamente volvemos a la misma habitación de la escena anterior ya por la mañana y se adivina que la abuela ha fallecido. Ozu corta justo antes del clímax (agonía y muerte) y nos saca de la diégesis justo en su punto álgido, mostrándonos en un momento trágico las escenas más anodinas y cotidianas de lo que sería una mañana cualquiera en Onomichi (la localidad donde viven los protagonistas).

Este uso de la elipsis que vemos en Ozu encuentra puntos de conexión con las elipsis o momentos de transición que encontramos en la obra de Araki. En “Sentimental Journey” la secuencia que va de la imagen 8 hasta la 19 Yoko no aparece (en una aparece de lejos pero apenas perceptible). Una secuencia de 12 fotografías en la que la ausencia del sujeto (Yoko) se hace por lo menos extraña teniendo en cuenta que aparece en las primeras 7 imágenes.

Esta insistencia en el paisaje/naturaleza muerta en bloques continuos que se alternan con bloques más o menos continuos enfocados en el sujeto principal recuerdan en cierto modo a la función de acomodo y transición de los planos-almohada de Ozu. Aunque su función (la de los planos de Ozu) no es simplemente la de suavizar una transición, sino más bien que estos funcionan como bloques autónomos de significado. Además, aunque hay una continuidad temporal y espacial, la diégesis se suspende por un momento y la “mirada” levita hacia lugares y momentos en los que la acción (narrativa y que impele la trama) está ausente. Del mismo modo estos bloques de planos vacíos, dispersos y aparentemente aleatorios de la secuencia de Araki, aunque tienen una continuidad lógica (son seguramente



378

---

<sup>378</sup>Imágenes 8 a 19 de la secuencia de "Sentimental Journey" de Nobuyoshi Araki (para secuencia completa ver anexo 8.2.2.) Referencia bibliográfica: ARAKI, N. Op. Cit., 1971.

paseos hechos en pareja por las ciudades que visitan durante su luna de miel), tienen un efecto extraño. Suponen una suspensión del hilo de atención/acción. Aunque (poética y potencialmente) cargados de significado la mirada levita hacia donde no está la acción provocando un desajuste lírico paralelo al de Ozu y sus “plano-almohada”. Araki en cierto modo evita los momentos álgidos de su viaje desviando la mirada hacia otro lugar, no tanto para disminuir su dramatismo (aunque quizás también), sino para colocar en un mismo plano de importancia la cotidianidad y lo que ocurre a su alrededor durante este viaje.

La mirada se erige entonces no como algo institucionalizado dentro de un lenguaje estándar sino como un ente democrático y liberado. Como apunta lúcidamente Donald Richie en su estudio sobre Ozu y hablando sobre los “plano-almohada”: “Completamente satisfactorias, hasta el punto de no poder considerarse simbólicas, son estas frecuentes y breves escenas (en los films de Ozu) de objetos, siempre perfectamente ordinarios, objetos cotidianos, que no juegan un papel simbólico sino como contenedores de emociones”<sup>379</sup>. Una estrategia parecida a la que utiliza Araki con sus

---

<sup>379</sup> La cita completa de Donald Richie nos parece relevante: “*Completely satisfying, so much so that they can no longer be considered symbolic, are those many small scenes in Ozu’s films of objects, always perfectly ordinary, everyday objects, which serve not to symbolize but to contain emotions. Ozu refused, as we have seen, to comment directly on his characters by their placement within a scene. Direct comment, symbolic scenes—these are usually alien to Ozu precisely because they constitute an unfair comment on character, unfair because they pretend to sum up something as complicated as a character with something as simple as a symbol. Ozu prefers something more subtle: the still life.*” Citado en: RICHIE, D. *Ozu*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1977. p136. (traducción de la cita del texto del autor).





380

---

<sup>380</sup> Imágenes de una escena de "Banshun" (1949) de Yasujiro Ozu.

frecuentes distanciamientos del que sería el sujeto obvio de la narración (Yoko).

Un caso breve pero interesante es el de una escena de “Banshun” en la que la protagonista después de hablar con su padre de lo bien que lo ha pasado durante el día (están de viaje) éste se queda dormido a media conversación. Ozu entonces corta a un vaso decorativo que se encuentra dentro de la habitación del hotel, para volver a la cara de la hija sonriente. Corta entonces al vaso para volver a la cara de la hija ahora seria y al borde las lágrimas. Como indica Richie “El vaso funciona como un pivote. Aunque no significa de por sí nada (ni siquiera reposo, ni sueño), es el pretexto para una cierta cantidad de tiempo *transcurrido*. Es algo a lo que mirar durante el momento en el que los sentimientos de la hija cambian”<sup>381</sup>. La imagen como pivote no como mera transición, la imagen no como símbolo de algo sino como un punto al que dirigir la mirada. Estas imágenes (tanto de Ozu como de Araki) funcionan como grietas en la diégesis por la que (vía cierto distanciamiento) se filtra la cotidianidad y se expande el tiempo del relato. En la escena inmediatamente posterior el padre charla con un amigo mientras observan un jardín. La cámara bascula entre diferentes puntos de vista del mismo jardín siempre tomando distancia con la que sería el núcleo principal de la escena (la conversación entre los dos personajes). Un modo parecido al del vaso de la

---

<sup>381</sup> La cita original de Richie es: “*The vase serves as a pivot. Though it means nothing in itself (not even repose, sleep), it is the pretext for an amount of elapsed time; it is something to watch during the period in which the feelings of the daughter change. It is difficult to say why this is more satisfying than the ordinary way of doing it [...]*”. Citado en: RICHIE, D. Op. Cit., 1977. p137.



382

---

<sup>382</sup>Imágenes 26 a 37 de la secuencia de "Sentimental Journey" de Nobuyoshi Araki (para secuencia completa ver anexo 8.2.2.) Obra bibliográfica: ARAKI, N. Op. Cit., 1971.

escena anterior en la que los objetos y paisajes alrededor la acción principal toman la misma importancia y por tanto focalizan la atención de la cámara.

Del mismo modo Araki en el bloque que va de la imagen 26 a la 37 (12 fotografías) hay en cierto modo un bloque de transición tanto física (hay un desplazamiento en ferry, luego en taxi y luego en tren hasta llegar a un *ryokan*) como “atentiva” en la que la mirada se centra en escenas y objetos anodinos que circunscriben la acción principal operando de un modo parecido a las escenas de transición de Ozu y a la escenas-elipsis que hemos destacado.

En su última película “Sanma no Aji” Ozu utiliza el recurso de los “plano-almohada” para reemplazar por completo el clímax de la trama. El momento de la boda de la hija, sobre el que gira toda la trama, es completamente “borrado” (que no ignorado) y visualmente sustituido por unos planos de la casa vacía que han abandonado los personajes para dirigirse a dicha boda.

De un modo parecido en la escena final de “Sanma no Aji” Ozu muestra un refinamiento de este uso del espacio vacío en el que encadena unos planos de la casa en la que ya solo vive el padre con su hijo adolescente. Después de estos planos el padre aparece en la oscuridad como si su mirada recorriera estos espacios vacíos, y se aleja del plano y se sienta a tomar té en la habitación contigua, fundiéndose con el interior.



383



384

---

<sup>383</sup> Escena del (anti)clímax de “Sanma no Aji” (1962) de Yasujiro Ozu.

<sup>384</sup> Escena del final de “Sanma no Aji” (1962) de Yasujiro Ozu.

Volviendo a "Sentimental Journey" Araki encadena otra vez un bloque de 8 fotografías (de la 63 hasta la 70) en las que la protagonista desaparece para dar espacio a una serie de imágenes ambiguas y abiertas que, aunque invitan a una cierta interpretación (la imagen de un cartel con fotografías de novias, referencias a parejas en máscaras y sillones, etc.), es probable que estas sean no más que vistas comunes de este recorrido que es la luna de miel en la que estamos inmersos. Una serie de imágenes que no juegan más papel que el de suspender la diégesis del relato al estilo de como lo hace Ozu. Bloques de naturalezas muertas que funcionan como "imágenes pivote", como indicaba Richie sobre los "plano-almohada" de Ozu. Imágenes a las que mirar mientras la pareja prosigue su viaje.

Entendemos al ver estas imágenes sueltas y aparentemente aleatorias que la "acción principal" del relato se desarrolla fuera de plano. Una elipsis visual que encaja con lo que Araki busca con esta obra: una nueva forma de mostrar la intimidad más sincera y alejada de un modo institucional/comercial de representar su vida. Un modo canónico que pondría el foco en los momentos álgidos del viaje y subrayaría el carácter romántico con tópicos y lugares comunes. Araki, como Ozu, rehúye de este esquema mostrando el reverso de esta acción principal (la acción que es la base de la Imagen-movimiento de Deleuze) y construye un tiempo diferente ensanchando el foco y el alcance de la diégesis/retrato.



385

---

<sup>385</sup> Imágenes 63 a 70 de la secuencia de “Sentimental Journey” de Nobuyoshi Araki (para secuencia completa ver anexo 8.2.2.) Obra bibliográfica: ARAKI, N. Op. Cit., 1971.

### 6.1.5. Un breve apunte final.

Aunque como hemos visto entre Ozu y el Araki de “Sentimental Journey” no hay una literalidad de recursos e intenciones sí hay una serie de paralelos y puntos en común respecto al uso de las naturalezas muertas/paisajes. Ambos utilizan estas imágenes durante varios espacios dentro de la narración para suspender la misma. Utilizando este recurso como elemento de puntuación y además para dispersar la trama cuando parece que esta va a tomar forma. El fuera de campo y la trama principal entran en diálogo ampliando el espacio diegético y a través de la ambigüedad reclaman del espectador una actitud (más) activa además de abrir un nuevo abanico de posibilidades (narrativas y de lectura).

Nos encontramos ante el problema de intentar definir un rasgo, un estilo que hace de la ambigüedad su razón de ser. Como hemos visto con los conceptos de *wabi sabi* o *mono no aware* una de sus características es la de la tentativa. Una especie de tanteo visual al que debemos aproximarnos del mismo modo: circunscribiéndolo sin caer en querer delimitarlo en exceso. Las imágenes de Ozu y Araki no permiten una definición ni descripción directa, que por un lado sería prosaica, pero tampoco dan pábulo a una interpretación precisa ni sentimental.

Es común entre los teóricos occidentales intentar unir la visión y el léxico de Ozu a una cierta filosofía de tipo zen. Un lugar común que quizás evidencia más el difícil encaje en un marco de pensamiento occidental de un cierto tipo de imágenes. Como hemos visto con el *wabi sabi* por ejemplo (y



repito por simplista y directamente vago que pueda parecer desde esta perspectiva teórica occidental) la mejor explicación es que no hay explicación, o por lo menos no una precisa y satisfactoria. Ozu (y por extensión Araki) muestra lo que es y ya está, pero no es sólo eso. Araki tiene un cierto modo de entender las imágenes (en “Sentimental Journey” concretamente) que conecta con estas ideas.

Volviendo a Deleuze quien quizás resume de un modo más sintético como Ozu tiende a evitar las imagen-movimiento. El rasgo más evidente de su lenguaje es el uso de las elipsis, que es paralelo a Araki. Ozu, como hemos visto, evita las escenas que supondrían un pico emocional dentro de la narración: La muerte de la abuela en “Tokyo Monogatari” o la boda de la hija en “Sanma no Aji”. Del mismo modo Araki evita los puntos álgidos de su viaje tanto como para rehuir el cliché visual del álbum de una luna de miel, como, al igual que Ozu, evitar los picos emocionales del relato. Omitiendo estas imagen-movimiento Ozu evita los momentos decisivos dentro de la acción buscando reflejar los momentos de inacción dentro de la cotidianidad.<sup>386</sup> Es evidente que este modo de entender la imagen como un elemento flotante y dispersivo no sólo emparenta a Araki con Ozu. Por extensión, y tirando de ese hilo que es la modernidad y un cierto modo de entender la imagen y su relación con el tiempo, si reseguimos el camino nos topamos primero con el neorrealismo de, aunque no solo, Roberto Rossellini y de su iteración moderna

---

<sup>386</sup> BOYER, T. “Deleuze and the Time-Image in Early Summer”. En: *Kino: The Western Undergraduate Journal of Film Studies*. Vol 6, Issue 1. Ontario: 2015. pp2-3.

<https://ojs.lib.uwo.ca/index.php/kino/article/view/6288/5050>

Recuperado: 12 de octubre de 2022.

que encontramos sublimada en la obra de Michelangelo Antonioni. Aunque suponga un gran salto (geográfico y cultural) hay quizás más parecidos de los evidentes en una Italia y Japón sumidos en una posguerra marcada por la derrota.

## 6.2. EL NEORREALISMO Y LA DISOLUCIÓN DE LA TRAMA

*“Porque hay films que empiezan y terminan, que tienen un principio y un final, que conducen su historia desde una premisa inicial hasta que todo vuelve a un estado de paz y orden, y hay muertes, una boda o una revelación; están Hawks, Hitchcock, Murnau, Ray, Griffith. Y hay films que se diferencian de estos, que se desvanecen en el tiempo como ríos en el mar. Que nos ofrecen la más banal de las imágenes como final: ríos fluyendo, muchedumbres, ejércitos, sombras pasando, cortinas que caen perpetuamente, una chica danzando hasta el fin de los tiempos: están Renoir y Rossellini.”<sup>387</sup>*

En su introducción a la edición inglesa de “Cinema II: The Time-Image” Gilles Deleuze indica como en el periodo de posguerra de la II Guerra Mundial

---

<sup>387</sup> Jacques Rivette citado en: MULVEY, L. *Op. Cit.*, 2006. p72.

se produce una ruptura en el cine. La Imagen-Movimiento del llamado cine clásico da paso a lo que él denomina la Imagen-Tiempo. Esta ruptura, Deleuze indica, se había producido desde hace siglos en la filosofía, desde los filósofos griegos a Kant. Una revolución en la que el tiempo deja de estar sujeto y determinado por el movimiento y se produce una inversión en la que el movimiento pasa a estar subordinado al tiempo. En el cine este mismo proceso se produce justo en el periodo de posguerra y de un modo acelerado<sup>388</sup>.

¿Pero porqué después de la Segunda Guerra Mundial? Deleuze nos da unas pistas: “En Europa durante el periodo de posguerra aumentan las situaciones en las que no sabemos cómo reaccionar y los espacios que ya no sabemos cómo describir. Estos eran “espacios cualesquiera” [...] en los que un nuevo tipo de personajes [...] observan en vez de actuar, son observadores. “<sup>389</sup> Esta ruptura marca a su vez el paso a la modernidad en el cine. Esta nueva relación de la imagen con el tiempo llega justo en el momento en el que el cine había encontrado y refinado un lenguaje canónico. La modernidad revitaliza el cine y paradójicamente muchos de los rasgos de este lenguaje

---

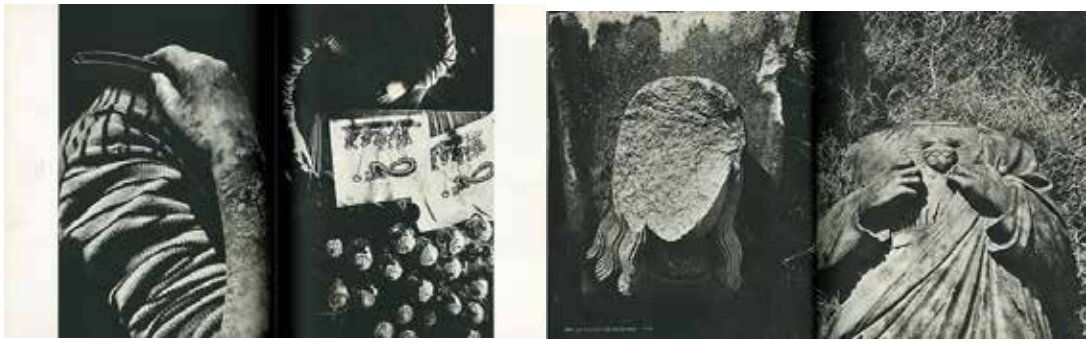
<sup>388</sup> DELEUZE, G. *Op. Cit.*, 2000. p xii.

<sup>389</sup> La cita de Deleuze completa la explicación: “*The fact is that, in Europe, the post-war period has greatly increased the situations which we no longer know how to react to, in spaces which we no longer know how to describe. These were ‘any-spaces-whatever’, deserted but inhabited, disused warehouses, waste ground, cities in the course of demolition or reconstruction. And in these any-spaces-whatever a new race of characters was stirring, kind of mutant: they saw rather than acted, they were seers. [...] Situations could be extremes, or, on the contrary, those of everyday banality, or both at once: what tends to collapse, or at least to lose its position, is the sensory-motor schema which constituted the action-image of the old cinema.*” Citado en: Ídem.

moderno encuentran paralelos con el primer cine primitivo y con una cierta simplificación del espacio fílmico y del lenguaje.

A diferencia del cine en la fotografía se pone el foco en la deconstrucción (y destrucción) estética de la imagen, con el fin de poner en crisis el sacrosanto concepto del documental. Por otro lado, en el cine se centra, como una parte de la modernidad, en la ruptura del lenguaje. Como hemos visto en capítulos anteriores tanto en la imagen fija como en la imagen en movimiento la modernidad se compone de corrientes heterogéneas que a veces engloban percepciones antagónicas, aunque siempre tengan como punto en común una ruptura con el clasicismo.

El caso de “Sentimental Journey” de Araki poco tiene que ver con la ruptura del clasicismo fotográfico que guía Shomei Tomatsu y que influencia tanto a su generación. La importancia de Tomatsu en la fotografía de posguerra es indudable y encarna en su obra el sentir socio-político de la época además de erigirse como mentor de la próxima generación que marcaría una de las etapas más prolíficas de la fotografía japonesa. Aunque Araki en sus posteriores obras sí que encontraremos ecos de la experimentación visual de Tomatsu (aunque sin su carga política) la obra “Sentimental Journey” parece una obra de una sencillez rara dentro de la obra de Araki. Una sencillez que conecta más con esa visión directa de un cierto ‘nuevo cine’ en la Italia de posguerra que con la de sus compañeros de generación fotógrafos.



390

---

<sup>390</sup> Dos ejemplos de dobles páginas del libro "11:02 Nagasaki" de Shomei Tomatsu. En: TOMATSU, S. *11:02 Nagasaki*. Tokyo: Shaken, 1968.

### 6.2.1. La verdad revelada

Alain Bergala se pregunta en su texto sobre Rossellini: “¿Cómo puede manifestarse la verdad en una película? Ésta fue por lo visto la gran pregunta del cine moderno. Era una novedad, puesto que en el cine clásico nunca se habían preocupado porque la verdad se manifestara en la película. El filme podía proferir una verdad, pero ésta era anterior: en el contenido del guion, en la definición psicológica de sus personajes, en los presupuestos filosóficos del relato que debía traducir en imágenes. Por primera vez, con la modernidad, el cine toma conciencia de que no está condenado a traducir una verdad que le será exterior, sino que puede ser el instrumento de revelación o de captura de una verdad que él debe sacar a la luz.”<sup>391</sup> Como indica Bergala para Rossellini la verdad en el cine es objeto de ontología y no de lenguaje y por eso su cine se encamina hacia una realidad más literal menos reelaborada<sup>392</sup>. Esta convicción de Rossellini, que es la de una gran parte del cine moderno, es la de que la imagen debe ser un vehículo y componente esencial de esta “conformidad llana de la representación con la cosa representada”<sup>393</sup>. Este modo de filmar directo como necesidad y postura moral de Rossellini encuentra paralelos a la declaración de Araki en su carta-introducción de

---

<sup>391</sup> BERGALA, A. “Roberto Rossellini y la invención del cine moderno” en: ROSSELLINI, R. *Op. Cit.*, 2000. pp12-13.

<sup>392</sup> Ibidem p13.

<sup>393</sup> Roland Barthes citado en: Ibidem, p14.

“Sentimental Journey”<sup>394</sup>. Rossellini además con este estilo directo rechaza toda muestra de retórica y de todo lo que pudiera ser relleno o decorativo.

André Bazin por otro lado nos recuerda agudamente que “hay que desconfiar de la oposición entre el refinamiento estético y no sé qué crudeza, qué eficacia inmediata de un realismo que se contentaría con mostrar la realidad. [...] uno de los mayores méritos del cine italiano sería haber recordado una vez más que no hay “realismo” en arte que no sea ya en su comienzo profundamente “estético”.” El neorrealismo es fundamentalmente un (contra)lenguaje estético que supone una ruptura con el clasicismo. La idea de transparencia sobre la que fundamenta este lenguaje no es más que eso. Como las imágenes supuestamente transparentes de Araki todo es parte de un tipo de lenguaje que apunta a un lugar diferente pero que se nutre de los mismos mecanismos y elementos que el lenguaje clásico.

Sigue Bazin: “El cine no ha dejado de tender hacia el realismo [...] quiere dar al espectador una ilusión lo más perfecta posible de la realidad, compatible con las exigencias lógicas del relato cinematográfico y los límites actuales de la técnica. Por ello, el cine se opone netamente a la poesía, la pintura, al teatro, y se aproxima cada vez más a la novela.”<sup>395</sup> Esta aproximación a la novela es otra intuición que aproxima y conecta a Araki con esta perspectiva del Neorrealismo. Araki como indica en el texto de introducción a “Sentimental Journey” toma la literatura (en concreto el

---

<sup>394</sup> Cita del fragmento: “No puedo soportarlo más [...] simplemente no puedo aguantar el hecho de que todas estas caras, cuerpos desnudos, la vida íntima, el paisaje todo parece falso. Este libro es diferente a todas estas fotografías falsas” en ARAKI, N. Op. Cit., 1971. (traducción del autor).

<sup>395</sup> BAZIN, A. *Op. Cit.*, 2001. p298.

*shishosetsu*) como su punto de partida para este nuevo lenguaje más sincero y directo. Bazin indica que es a través de la técnica de la narración a través de la cual “se pone de manifiesto la estética implícita de la obra cinematográfica”<sup>396</sup>

### 6.2.2. Ruptura y heterogénea.

La novela moderna se caracteriza por reducir al mínimo los aspectos propiamente gramaticales del estilo y pone énfasis en la técnica narrativa, entendida como dice Bazin como “la colocación en el tiempo de fragmentos de realidad”<sup>397</sup>. Es precisamente la narración que se convierte en el caballo de batalla (o de Troya depende como se quiera ver) para Rossellini con el que quiere dinamitar el infranqueable y homogéneo clasicismo. Esta ruptura que Rossellini plantea nace más de una necesidad que de un deseo de cambiar el cine: “Rossellini se ve obligado a intentar, por sus propias necesidades, un cine de conmoción, del enfrentamiento, de lo heterogéneo, de la

---

<sup>396</sup> Ibidem, p303.

<sup>397</sup> La cita de completa de Bazin lo explica: “*Como en la novela, es sobre todo a partir de la técnica de la narración como puede ponerse de manifiesto la estética implícita de la obra cinematográfica. El film se presenta siempre como una sucesión de fragmentos de realidad dados por la imagen, sobre un plane rectangular de dimensiones fijas, de tal manera que el orden y la duración de la que vemos determinan su ‘sentido’. [...] el ‘estilo’ se identifica casi totalmente con la técnica de la narración. No es más que la colocación en el tiempo de fragmentos de la realidad.*”. En: Ídem.



discontinuidad entre la figura y el fondo, un cine de la inmovilidad, y de la repetición aparentes, una nueva dramaturgia subterránea de la latencia”<sup>398</sup>.

Esta brecha que abre Rossellini y por la que “todo el cine debe pasar por ella bajo pena de muerte”<sup>399</sup> se percibe como breves, aunque notables, alteraciones en el armazón narrativo clásico (escenas dilatadas, cortes bruscos, líneas argumentales difusas) y dará paso (y pauta) a las nuevas olas de cine nuevo (desde Godard hasta Antonioni sin olvidar una idea de hacer cine que aún se siente ciertos autores en la actualidad). Esta ruptura que Rossellini provoca viene dada más por una serie de necesidades y urgencias de los temas que quería abordar que por un deseo explícito de cambiar el cine. Rossellini ignora que su gesto le acerca al “de otros grandes inventores de la modernidad en literatura, en las artes plásticas o en música, cuya función histórica también ha consistido en abrir su arte a la heterogeneidad”<sup>400</sup>.

---

<sup>398</sup> BERGALA, A. “Roberto Rossellini y la invención del cine moderno” en: ROSSELLINI, R. *Op. Cit.*, 2000. p21.

<sup>399</sup> Cita de Jacques Rivette refiriéndose a “Viaggio in Italia” es particularmente lúcida: “¿Si es un cine moderno...?; Por supuesto! Me parece imposible ver ‘Te querré siempre’ sin tener enfrente la prueba de que este filma abre una brecha, y de que todo el cine debe pasar por ella bajo pena de muerte (o sea, que en lo sucesivo nuestro miserable cine francés sólo sobrevivirá mediante una buena transfusión de esta sangre joven...). Con la aparición de ‘Te querré siempre’ todas las películas han envejecido de golpe diez años; nada más despiadado que la juventud, que esta intrusión categórica del cine moderno [...]”. Citado en: *Ibidem*, p12.

<sup>400</sup> Bergala lo explica: “Toda fisura en la homogeneidad constitutiva del cine clásico está considerada un escándalo en la representación. Rossellini no ha dejado de estigmatizar, a lo largo de toda su vida, la costosa “manría” que resultaba, según él, de esta obsesión por la homogeneidad. [...] Rossellini experimenta por necesidad otra forma de hacer cine porque no puede hacer literalmente nada con las reglas de la dramaturgia y de la representación clásicas [...] se ve obligado a intentar [...] un cine la inmovilidad y de la repetición aparentes, una nueva dramaturgia subterránea de la latencia.” En: *Ibidem*, p21.

Esta búsqueda de la heterogeneidad y de la ruptura de esquemas rígidos en pos de acomodar otro tipo de historias es un punto en común entre Rossellini y Araki. Ambos encuentran en la novela, de un modo más o menos explícito, una gran variedad de recursos y modos de narrar que aún no se encontraban en el cine y la fotografía.

Rossellini explica lo que para él es el neorrealismo: “Consiste en seguir a un ser, con amor, en todos sus descubrimientos, todas sus impresiones”<sup>401</sup>. Un seguimiento que es muy importante por lo que crea un nuevo esquema narrativo en el que la repetición y la pausa encuentran un protagonismo que carecían en el relato clásico. Un montaje aparentemente brusco o planos más largos son rasgos que para Bazin puntúan esta ruptura. En concreto los planos prolongados abren un espacio para el pensamiento dentro del flujo del film. Por otro lado, una cierta puesta en escena que aplica la profundidad de campo como elemento para evitar el corte mantiene una cierta unidad de espacio y tiempo que afecta a la relación del espectador con la imagen. Una nueva relación que implica una actitud activa por parte del espectador que contribuye a la progresión de la acción. Un proceso de atención del que, como vimos con Jonathan Crary, deriva (un nuevo) significado de la imagen<sup>402</sup>. Es fácil intuir entonces que la obra de Rossellini

---

<sup>401</sup> ROSSELLINI, R. Op. Cit., 2000. p42.

<sup>402</sup> Hablando sobre “Y la vida continua” (1992) de Abbas Kiarostami y su uso del plano secuencia y de la profundidad de campo como elementos para evitar el corte de montaje Laura Mulvey se refiere a las ideas de André Bazin: “*This kind of shooting style conforms to André Bazin’s view that the long take opens up time for thought within the Flow of film. He argues that composition in Depth, shots that avoid editing and maintain unity of time and space, ‘affect the relationship of the minds of the spectators of the image’.*”

tendrá un protagonismo indudable dentro del marco teórico que nos plantea Gilles Deleuze.

### **6.2.3. Rossellini y la deconstrucción de la trama.**

Uno de los rasgos que caracteriza el neorrealismo es la construcción de situaciones ópticas puras diferentes a las situaciones sensomotrices del realismo clásico y de la imagen-movimiento. Del mismo modo que la pintura alcanza este espacio óptico puro con el Impresionismo, el neorrealismo plantea una nueva relación entre el observador y el objeto y como este reacciona a su entorno. Se podría objetar que en el cine clásico también nos encontramos ante imágenes descriptivas y de carácter óptico y sonoro, pero no es así. El personaje clásico reacciona ante su entorno, ante las situaciones que la trama le plantea. El espectador percibe una situación sensorio-motriz con la que, a través de la identificación (con el personaje, con su situación, etc.) se implica en un grado mayor o menor. Hitchcock plantea en cierto modo una subversión de esta ecuación (incluyendo al espectador en trama), pero es en el neorrealismo cuando queda invertida: el personaje se convierte en espectador a su vez. La situación paralizante en la que se encuentra le despoja de sus capacidades motoras situándole fuera del marco de acción-reacción de la imagen-movimiento, víctima de la visión<sup>403</sup>.

---

Citado en MULVEY, L. Op. Cit., 2006. p130.

<sup>403</sup> DELEUZE, G. Op. Cit., 2000. p3.

En su volumen primero “La imagen-movimiento” Deleuze dedica su último capítulo a desplegar la crisis de este modelo clásico. Un nuevo modelo con características como: La forma de la balada, la multiplicación de clichés, las situaciones que apenas conciernen a sus protagonistas y en resumen el debilitamiento de las conexiones sensorio-motrices de la acción<sup>404</sup>. El cliché se erige como un improbable aliado de esta nueva imagen. El cliché, en cuanto que patrón conocido, inunda la imagen (en el momento que los aprioris anticipan su percepción) privándonos en cierto modo de una percepción completa y por tanto escondiendo la imagen. Es el mismo cliché que en Araki (el álbum, la boda, la historia de amor, etc.) nos sirve para camuflar hasta cierto punto la imagen que por otro lado reflota como subversión de este mismo cliché. Como nos indica Deleuze: “Es necesario hacer agujeros, introducir vacíos y espacios en blanco, rarificar la imagen suprimiendo los múltiples elementos que se le han añadido para hacernos creer que los estábamos viendo todo. Es necesario hacer una división o hacer el vacío para poder encontrar el todo<sup>405</sup>.”

Rossellini juega un papel central dentro de este cine ruptura. El neorrealismo italiano (del que destacan nombres como el mismo Rossellini, Vittorio de Sica, Zavattini, Luchino Visconti y luego la generación de los Fellini,

---

<sup>404</sup> Ídem.

<sup>405</sup> La cita original es: “*(it is) necessary to make holes, to introduce voids and white spaces, to rarify the image, by suppressing many things that have been added to make us believe that we were seeing everything. It is necessary to make a division or make emptiness in order to find the whole again.*”. En: *Ibidem*, p22.

Antonioni y Pasolini) marca un camino antes que nadie. Dejando de lado cuestiones de fe religiosa, que tienen una gran importancia en el cine de Rossellini, lo que su nuevo sistema o modo de enfrentarse a la realidad nos enseña es que una nueva realidad social y vital (la Europa de posguerra) precisa de nuevas imágenes. Lo que parece un argumento obvio no lo es tanto y en parte explica porque esta ruptura se produce primero en Italia y no en Francia o en Alemania. Deleuze nos da unas pistas poniendo de ejemplo a Francia: “Bajo el impulso de De Gaulle, al acabar la guerra Francia tenía la ambición histórica y política de integrar plenamente las filas de los vencedores: era necesario, pues, que la Resistencia, aún subterránea, apareciese como el destacamento de un ejército regular perfectamente organizado; y que la vida de los franceses, impregnada de conflictos y ambigüedades, apareciese como una contribución a la victoria. Estas condiciones no eran favorables a una renovación de la imagen cinematográfica, que aún se mantenía en el marco de una imagen-acción tradicional, al servicio de un “sueño” propiamente francés.”<sup>406</sup> Es decir la posguerra en Francia tenía como concepto central una cierta idea de unificación (popular, moral y espiritual si se quiere) de un pueblo, vencedor y que no se siente en crisis y que por tanto debe replantearse su esencia. Es mucho más tarde que la crisis espiritual, tapada por la victoria, emergerá dando un rodeo en las revueltas de mayo del 68 y en el cine con la Nouvelle Vague. Pero, así como la victoria servía como muro de contención en el

---

<sup>406</sup> DELEUZE, G. Op. Cit., 2018. p294.

imaginario francés (en contra de la crisis y la renovación de un cierto lenguaje e imaginario), en Italia y Alemania (así como en Japón como luego veremos) la situación es muy diferente. Sigue Deleuze: “(Italia) no podía aspirar, desde luego, al rango de vencedor; pero, contrariamente a Alemania, por un lado, disponía de una institución cinematográfica que había escapado relativamente al fascismo, y, por el otro, podía invocar una resistencia y una vida popular subyacentes a la opresión, aunque desprovista de ilusiones. Para captarlas, solo hacía falta un nuevo tipo de “relato”, capaz de comprender lo elíptico y lo desorganizado, como si el cine tuviera que volver a partir de cero, poniendo en tela de juicio todas las conquistas de la tradición norteamericana.”<sup>407</sup> Este nuevo tipo de relato encuentra su eco primero en Italia y posteriormente en las vanguardias que a partir de la segunda mitad de los años sesenta confeccionan las nuevas olas. El caso de Japón es parecido a Alemania en el que la posguerra se presenta como un periodo árido y con una industria cinematográfica debilitada. La gran diferencia con Alemania, y que a su vez supone un motor para las vanguardias, es la humillante ocupación americana del territorio japonés. La reacción a todo lo americano, a sus ideas, a su “relato” suponen una fuerza central en las vanguardias que, como en Francia o Alemania, no llegarían hasta los años sesenta. Por otro lado, y volviendo al neorrealismo, la crítica americana indicaba (no sin esconder su rencor) como estos films “evidenciaban la pretensión desmedida de un país vencido, un odioso chantaje, una manera de avergonzar a los vencedores”<sup>408</sup>.

---

<sup>407</sup> Ídem.

Una rivalidad si se quiere que explica la profunda concepción política del neorrealismo y de las vanguardias que vendrán después. Tanto en Japón como en Europa la crítica marxista desprecia estos nuevos films acusándolos de pasivos, negativos y en consecuencia aburguesados, neuróticos y marginales y de presentar una visión confusa del mundo y del sujeto. Es verdad que estas nuevas fuerzas desintegran los relatos clásicos y se acercan a esta nueva realidad “mutante” como dice Deleuze: “Mutación de Europa después de la guerra, mutación del Japón ocupado, mutación de la Francia del 68: No es que el cine se aparte de la política, se convierte completamente en político, solo que de otro modo”<sup>409</sup>.

A pesar de esto el neorrealismo es más heterogéneo y en constante evolución por lo que es difícil categorizarlo de un modo estricto. Hay eso si una serie de obras que gravitan alrededor de conceptos e ideas que engloban en cierto modo este nuevo cine. Aun a riesgo de simplificar en sobremanera podemos dividir el neorrealismo en dos movimientos o etapas que se solapan pero que es fácil ver a una como una evolución de la primera: Un neorrealismo primero que englobaría las primeras películas de Roberto Rossellini y en concreto su trilogía de la guerra, además de Vittorio De Sica con su “Ladrón de Bicicletas”, “Umberto D”, “El Limpiabotas” o el Visconti de “La Terra

---

<sup>408</sup> Deleuze además habla de cómo desde EE UU se siente un rencor particular hacia el neorrealismo italiano porque “*osa instaurar una concepción distinta del cine. El escándalo de Ingrid Bergman también presenta ese aspecto: convertida en hija adoptiva de América, no abandona simplemente a su familia por Rossellini, sino que abandona al cine de los vencedores.*” En: Ídem.

<sup>409</sup> DELEUZE, G. Op. Cit., 2000. pp19-20.

Trema”. Una serie de obras que muestran de un modo crudo la situación de posguerra en Italia y que ya apuntan a un nuevo estilo de narración, dando protagonismo a unos personajes, escenarios y situaciones hasta ahora poco presentes en el cine. Una segunda etapa del neorrealismo sería la que engloba las obras de Michelangelo Antonioni, Federico Fellini (pienso sobre todo en “I Vitelloni”) y Pier Paolo Pasolini. Lo curioso es que el paso o punto de inflexión entre uno y otro lo marca “Viaggio in Italia” un film de Rossellini. La gran diferencia que supone una evolución entre uno y otro lo encontramos en la idea de la bicicleta (el leitmotiv de “El Ladrón de Bicicletas”). En el film de De Sica un padre en precaria situación económica es víctima de un robo. La bicicleta, que era un elemento indispensable para el sustento de su familia, desaparece y entonces el protagonista empieza un desesperado deambular por las calles de la Roma de posguerra en busca de la bicicleta. A pesar de que la narración es dispersiva (no hay una línea u evolución clara) el personaje principal tiene un objetivo concreto y se desplaza en pos de este. Pero lo hace ya dentro de un nuevo marco visual y narrativo. Lo que diferencia entonces esta segunda etapa como apunta Antonioni es el de operar “sin la bicicleta”<sup>410</sup>. Este neorrealismo sin bicicleta reemplaza definitivamente esta búsqueda que

---

<sup>410</sup> Deleuze explica sobre Antonioni y en referencia a la evolución del neorrealismo hacia formas diferentes a las planteadas en sus principios “*Antonioni [...] said that he was tending to without a bicycle— De Sica’s bicycle, naturally. Bicycle-less neo-realism replaces the last quest involving movement (the trip) with a specific weight of time operating inside characters and excavating them from within (the chronicle). Antonioni’s art is like the intertwining of consequences, of temporal sequences and effects which flow from events out-of-field*”. En: *Ibidem*, p24.



implica movimiento con el “peso específico del tiempo operando en el interior de los personajes”<sup>411</sup>.

#### **6.2.4. Antonioni y la mirada sublimada. El problema de la bicicleta.**

*“Cuando todo ha sido dicho, cuando la escena principal parece haberse cerrado, está el después; y me parece importante mostrar al personaje precisamente en estos momentos, de frente y de espaldas, su gesto y su actitud, porque sirven para aclarar todo lo que ha sucedido y lo que, de todo lo sucedido, permanece en el interior del personaje.”*

Michelangelo Antonioni<sup>412</sup>

Michelangelo Antonioni es otro de los autores cinematográficos con los que “Sentimental Journey” encuentra paralelismos interesantes, concretamente nos fijaremos en “El Eclipse” (1962). Con este film Antonioni culmina una serie de búsquedas e investigaciones sobre las posibilidades del medio que empiezan con su primera película “Crónica de un Amor” (1950) hasta el lenguaje más refinado de “L’Avventura” (1960) y “La Notte” (1961) con las que formará la llamada “trilogía de la incomunicación”.

---

<sup>411</sup> Ídem.

<sup>412</sup> ANTONIONI, M. *Para mí, hacer una película es vivir*. Barcelona: Paidós, 2002. p39.

En su relación con el neorrealismo Antonioni decía que él tendía a prescindir de la bicicleta<sup>413</sup>. La bicicleta que en el film de De Sica “El Ladrón de Bicicletas” funciona como motor de la acción del protagonista y a la vez como excusa para ofrecer un retrato de la sociedad de la época y del protagonista. Antonioni prescinde de ese elemento central (y por tanto de la motivación que da razón de ser a la acción sensorio-motriz) y da una renovada importancia al tiempo como elemento central o como decía Deleuze “un entramado de consecuencias, de secuencias temporales y efectos que fluyen a partir de sucesos fuera de campo”<sup>414</sup>

Es ya desde su primera película “Crónica de un Amor” (1950) en la que Antonioni empieza a dotar a la cámara de cierta autonomía, respecto a la acción principal, respecto a los personajes, o en el fondo a todo lo que se supone que se debe filmar para construir una narración clásica. Una

---

<sup>413</sup> En este caso nos parece pertinente ofrecer completa la explicación de Antonioni en cuanto a lo clarificadora que resulta: “[...] *cuando la realidad se ha normalizado -más o menos, mejor o peor-, me parece que es importante ir a ver qué es lo que ha quedado, de todas las experiencias pasadas, dentro de los personajes. Por lo tanto, hoy en día, hacer una película sobre un hombre al que le han robado la bicicleta, es decir una película sobre un personaje importante porque le han robado la bicicleta y sólo por esto, sobre todo por esto y no para saber si es tímido, si ama a una mujer, si es celoso y demás -cosas que no interesan porque lo importante es esta experiencia suya, esta desventura de la bicicleta que le impide trabajar y por lo que debemos seguir a este hombre en su búsqueda de la bicicleta-, hoy, decía, una película semejante ya no me parece tan importante. Hoy en día, eliminando el problema de la bicicleta -es una metáfora, tratad de comprenderme más allá de las palabras-, es importante ver qué hay dentro de este hombre al que le roban la bicicleta, cuáles son sus pensamientos, cuáles sus sentimientos, cómo se adecuan, qué ha quedado en su interior de sus experiencias pasadas, de la guerra y de la posguerra, de todo lo que ha sucedido en nuestro país, precisamente porque, como (cont.) (cont.) tantos otros, acaba de salir de una aventura tan grande y grave.*” Citado en: Ibidem, p38.

<sup>414</sup> DELEUZE, G. Op. Cit., 2000. p24.

autonomía en la que los cambios de encuadre se llevan a cabo como funciones de pensamiento más allá del rígido margen del encuadre clásico<sup>415</sup>. La cámara de Antonioni bascula entre el seguir al personaje en estos momentos muertos en los que aparentemente no ocurre nada y la acción parece suspendida, con un querer dotar al ambiente que rodea a este personaje con el mismo peso y valor en el mundo interior de éste. Más como una línea recta a narración debe entenderse como una serie de retazos que en su conjunto forman una todo que le da sentido a la aparente falta de continuidad. En este nuevo léxico el fuera de campo (lo que ocurre dentro de una diégesis pero que no se nos muestra visualmente en la pantalla) toma una importancia capital. Hasta tal punto que se produce un desplazamiento de la mirada en el que la cámara se centra casi por completo en escenas de transición, que serían fácilmente descartables en una narración de corte clásico. Antonioni además de prescindir de la bicicleta lleva hasta el extremo este desplazamiento con la coda de 7 minutos de “El Eclipse”: los personajes desaparecen, la trama queda suspendida, pero de algún modo la película (¿la vida?) sigue. El vacío que dejan unos personajes y una trama desplazada por el fuera de campo marcan una reversión de los puntos cardinales del clasicismo. El no-instante el no-lugar son entonces donde se pone el foco evidenciando una ruptura que Deleuze sitúa como el paso de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo, del clasicismo a la modernidad.

---

<sup>415</sup> Ídem.

### 6.2.5. Un lugar cualquiera en un momento cualquiera. La perspectiva de Deleuze.

Indica Deleuze como en la obra de Antonioni, después de “El Eclipse” el “lugar-cualquiera” toma una nueva forma que es la del espacio vacío o desierto. Una nueva significación del espacio que funciona no solo como un fondo para la acción del personaje sino como un reflejo de la interioridad del mismo y como unidad temporal. Esta ruptura de la jerarquía del espacio y el tiempo, además de ser uno de los pilares de la modernidad (cualquier espacio y cualquier instante es susceptible de ser relevante), entronca tanto con el cambio del paisaje urbano de posguerra en la Italia de los años 50 como con el concepto de “instante-cualquiera” de Deleuze, en el que se rompe la jerarquía temporal y narrativa en pos de un nuevo lenguaje<sup>416</sup>.

Sigue Deleuze: “Las situaciones ópticas y sonoras del neorrealismo contrastan con la fuerza de las situaciones sensorio-motrices del realismo tradicional. El espacio de una situación sensorio-motriz es el de un lugar específico y presupone una acción que se revela, o que produce una reacción a la que se adapta o que lo modifica. Pero una situación puramente óptica o sonora se establece en lo que llamaremos un ‘lugar-cualquiera’, ya sea desconectado o vaciado (encontramos el paso de uno a otro en “El Eclipse”, donde desconectados retazos de lugares de vividos por la protagonista (El edificio de la Bolsa, África, la terminal aérea) son reunidos al final en un

---

<sup>416</sup> Ibidem, p9.

espacio vacío que se funde en una superficie blanca). En el neorrealismo las conexiones sensorio-motrices son solo válidas en virtud de las alteraciones que las afectan, destensan, desequilibran o desacoplan: la crisis de la imagen-movimiento. Ya no inducidas por una acción, no más que extendida en una, [...] un nuevo tipo de signos [...]” que en Antonioni se refieren a la banalidad de lo cotidiano o “imágenes objetivas como las de un reportaje [...] definido por el encuadre geométrico que ahora permite no solo la existencia de relaciones de medición y distancia entre sus elementos, personas u objetos, transformando así la acción en un desplazamiento de figuras en el espacio. [...]”<sup>417</sup>

Pero antes de pasar a “El Eclipse” es interesante ver como en “El Grito” (1957), el film anterior a la dicha trilogía de Antonioni, ya nos da muchas pistas de lo que vendrá. En el film seguimos a Aldo quien se desplaza sin dirección aparente por el valle del Po. El protagonista es un vagabundo por un paisaje hostil y va pasando de una situación a otra sin ningún aparente esquema de causalidad. Este tipo de estructura Deleuze la emparenta con el viaje/balada que marca el punto de crisis de la imagen-movimiento. Antonioni ya en este film y de un modo más explícito en los siguientes, ya explora un tipo de corte de montaje en el que la secuencia conserva la duración temporal del evento que la cámara ha registrado. Un rasgo fundamental de la imagen-tiempo y en la que: “[...] el cine habiendo abandonado el esquema sensorio-motriz de la imagen-acción es finalmente capaz de liberar la duración pura. O como diría

---

<sup>417</sup> Ibidem p 6.

Deleuze en este cine moderno la cámara se ha liberado a sí misma de la dependencia de la representación de la imagen que registra lo que él llama una “situación óptica pura”.<sup>418</sup>

Dentro de la obra de Antonioni nos hemos decantado por “El Eclipse” y en concreto por la secuencia final. Una coda en la que los personajes y la trama desaparecen por completo dejando en suspenso la trama. En el caso de “Sentimental Journey” hay líneas, recursos y estrategias que conectan con las de Rossellini en “Viaggio in Italia” y el Antonioni de “El Eclipse”.

#### **6.2.6. Escenas y ejemplos de “Viaggio in Italia”.**

A primera vista los paralelos entre la película de Rossellini y “Sentimental Journey” son evidentes: ambas tienen como elemento central el viaje de un matrimonio (al borde del divorcio el primero y recién casados en el segundo); ambas plantean un recorrido con una idea concreta pero que termina diluyéndose. En film de Rossellini seguimos al matrimonio de Alex y Katherine Joyce en su viaje por el sur de Italia. Ambos con sus caracteres diferentes encarnan dos modos diferentes de entender el cine: la división entre el cine moderno y un modo más convencional de entender la narrativa

---

<sup>418</sup> “In fact, the demise of the action-image is what allowed the cinema finally to fully realize itself; liberated from the grip of narrative [...] allow(ed) that which is seen to become charged with that which is unseen. [...] having abandoned the sensory-motor schema of the action-image—is finally able to unleash pure duration.” En: RESTIVO, A. “Into the breach. Between The Movement-Image and the Time- Image” en: FLAXMAN, G. (ed.) *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 2000. p175.

cinematográfica. Katherine representa la modernidad en cuanto busca espacios de reflexión en sus constantes miradas al pasado (de la historia del lugar y de su historia personal con un soldado fallecido en combate). Por el contrario, Alex se muestra impaciente por resolver pronto el asunto (una herencia) que es que los ha llevado hasta Nápoles, y poder continuar su trayecto (y hacer avanzar la trama). Por otro lado, Katherine con sus frecuentes paseos y observaciones hace que la trama se diluya y entre en un estado de deriva. Una deriva a la que Alex pretende poner coto con su actitud y se irrita cuando no lo consigue. Evidencian dos actitudes divergentes condicionadas por el género, en el que la masculinidad de una trama robusta y con la acción como tema central y la feminidad de un cine más abierto heterogéneo. Tomando el símil de Ursula K. Le Guin<sup>419</sup>, el de un cine como un receptáculo, una bolsa o mochila en el que una serie de tramas ideas se acumulan sin formar un hilo narrativo central. Esta división de género es también una división entre dos concepciones diferentes del tiempo<sup>420</sup>. La

---

<sup>419</sup> LE GUIN, U.K. Op. Cit., 2019.

<sup>420</sup> La lúcida reflexión de Mulvey une las cuestión de género con la cuestión temporal de un modo brillante: “[...] within the fiction, the characters of Alex and Katherine Joyce enable the film to create an opposition between different kinds of cinemas, divided between modern and conventional modes of cinematic storytelling. Katherine carves out a space for reflection and for the journey into the past. Alex is impatient to drive the action forward, Katherine allows the plot to wander. Alex tries to keep it on track with an ordered sense of movement and event. These divergent directions divide along gender lines, with masculinity and its anxieties identified with conventional action-driven narrative and femininity with the kind of cinema that would enable Rossellini’s ‘essay’, that is, his journey to Naples and its past. [...] Alex and Katherine Joyce represent divergent paths not only due to gender but also due to the opposing but emblematic attitudes to time [...] the geographical difference between northern and southern culture [...] The ordered clock time of the north encounters uneasily the more leisured time of the south [...] This is a north-south

concepción rígida del tiempo marcada por la puntualidad del norte choca con una idea más relajada del sur. En el caso de “Sentimental Journey” de la pareja de la capital que se desplaza al sur de Japón y durante este estado vacacional (o de viaje de placer) descubre una nueva temporalidad alejada de su rutina en la ciudad.

En cuanto a la perspectiva de género que hemos apuntado antes existe un paralelo interesante entre el personaje de Katherine y Yoko. La mirada masculina y predatoria del fotógrafo (hombre) que fotografía a su modelo (una mujer) es casi un paradigma de una situación de poder en la que el observador somete a su sujeto negándola cualquier voz o representatividad. Un modelo que recientemente ha destapado numerosos casos de abusos y agresiones, de las que el mismo Araki no está exento<sup>421</sup>. Yoko les da la vuelta a estos roles. La vemos constantemente mirando a cámara a veces aburrída, a veces desafiante y exuda una presencia y control que rompe el esquema de poder anterior. En este caso la mirada masculina (de la imagen-acción) queda sometida y llevada de la mano hacia un deambular temporal y narrativo que Laura Mulvey (y Le Guin) asemejan a la mirada femenina. Del mismo modo que Katherine siempre se opone a las acciones de su marido (hasta el punto que separan sus recorridos) para llevar la trama hacia un espacio nuevo donde la reflexión, la historia, la poesía, la duda y tienen cabida toda una serie de ideas

---

confrontation but also one of sex and class as the presentative of the south, working-class, female and woken from her siesta.” En: MULVEY, L. Op. Cit., 2006. pp109-110.

<sup>421</sup> Es célebre el caso de Kaori, una modelo habitual de Araki, que denunció malas prácticas del fotógrafo hacia ella. Ver: RICH, M. Op. Cit., 2018.



rechazadas por la narración clásica. En “Viaggio in Italia” y en “Sentimental Journey” observamos de un modo gradual como la idea de la imagen-tiempo se impone paulatinamente a la de la Imagen-acción por vía de sus protagonistas y de paso añadimos otro ángulo a esta ruptura que en su raíz es temporal pero que tiene marcados matices de género<sup>422</sup>. Le Guin además matiza que lo que parece un paso nuevo (una nueva teoría, una nueva historia) no es más que un retorno al origen antes de que esta idea encorsetada del tiempo se impusiera en el subconsciente general. Este paso adelante hacía al origen nos recuerda al de la modernidad en el cine y la fotografía cuando reexaminan su relación con el tiempo y las posibilidades expresivas que este puede tener miran hacia atrás a un lenguaje visual pre-clasicismo, a un tiempo anterior a la institución. Es en este punto, en exponer esos dos modos de contar y encarnarlos en los protagonistas de la historia y exponer así la ruptura, en el que “Viaggio in Italia” y “Sentimental Journey” encuentran puntos en común. Laura Mulvey hace una descripción del personaje de Katherine que podríamos hacer extensiva al de Yoko: “Es difícil describir el

---

<sup>422</sup> Citamos a Le Guin: “*Dónde está ese fantástico, grande, largo y duro hueso con el que el simio golpea a otro en esa película para posteriormente, gruñendo en éxtasis después de consumir el primer homicidio, lanzarlo al cielo y dando vueltas se convierte en una estación espacial desplazándose por el cosmos para fertilizarlo y producir, al final de la película, un adorable feto, masculino por supuesto, flotando por la Vía Láctea (extrañamente) sin útero ni matriz? No lo se. Ni siquiera me importa. No estoy contando esa historia. Ya la hemos oído, lo sabemos todo sobre garrotes, flechas y espadas, los instrumentos para agredir, golpear, esas cosas largas y duras. Pero no hemos escuchado nada sobre (cont.) las cosas para meter cosas dentro, el contendor por el contenido. Esa es una nueva historia. Esto es noticia.*” LE GUIN, U. K. Op. Cit., 2019. p29 (traducción del autor). Aquí Le Guin aparte de ofrecer un brillante rapapolvo a una de las consideradas mejores películas de la historia del cine explica con claridad meridiana como hay un modo distinto de contar y como el modo canónico (clásico, institucional, la imagen-movimiento) no es más que otro tipo de lenguaje, ya manido, y con una carga muy pesada de misoginia y reduccionismo.



423

---

<sup>423</sup> Imágenes 49-52 de la secuencia de “Sentimental Journey” de Nobuyoshi Araki. (ver anexo 8.2.2. en el apartado de Materiales gráficos). Referencia: ARAKI, N. Op. Cit., 1971.

viaje de Katherine como femenino de algún modo positivo, excepto en el sentido que la mujer, por tradición y convención, ha tenido menos control sobre la “imagen acción” que su equivalente masculino. La mujer guía es más bien neutral y no femenina. Su pasividad permite la materialización de otros tipos de tiempo y espacios narrativos”<sup>424</sup>.

Otro punto en común entre las dos obras son las interrupciones del flujo narrativo. Unas interrupciones que, aunque en cada obra se llevan a cabo con recursos diferentes, si provocan un cierto patrón de ruptura y de expresión de un nuevo espacio (de descripción, de reflexión). En el caso de Rossellini estas interrupciones del flujo de la narración son habituales y suelen estar puntuadas por las visitas turísticas de Katherine. En diversos momentos del film existe una tensión entre estasis y movimiento que es uno de los núcleos del conflicto expresado en la modernidad. La escultura clásica griega (posteriormente adoptada por los romanos) pretendía crear la ilusión de un momento congelado. Rossellini pone en tensión este estatismo cuando, durante la visita de Katherine al Museo Arqueológico de Nápoles intenta transcender el estatismo de las estatuas y dotarlas de movimiento con frecuentes movimientos de cámara<sup>425</sup>. De un modo parecido las figuras y estatuas tienen una presencia frecuente en las visitas turísticas de Yoko y en cierto modo se contraponen a las secuencias en las que Araki intenta restituir el movimiento de Yoko a través de la serie (ver sec. 3-7, 40-46, 49-52, o la del

---

<sup>424</sup> MULVEY, L. Op. Cit., 2006. p117.

<sup>425</sup> MULVEY, L. Op. Cit., 2006. p117.



426

---

<sup>426</sup> Imágenes (de derecha a izquierda y de arriba hacia abajo) 10, 12, 23, 48, 57 y 67 e la secuencia de “Sentimental Journey” de Nobuyoshi Araki. (ver anexo 8.2.2. en el apartado de Materiales gráficos). Referencia: ARAKI, N. Op. Cit., 1971.

clímax de la imagen 84-100). Unas secuencias *en movimiento* en las que la protagonista recupera una cierta presencia que la imagen individual le niega. La imagen individual como estatua y la imagen en secuencia como vida. Con estas secuencias “en movimiento” de Yoko y la representación frecuente de figuras estáticas (estatuas, figuras, máscaras, etc.)<sup>427</sup> se establece, como en las estatuas de Rossellini, una tensión entre estatismo y movimiento.

Otra escena de “Viaggio in Italia” en la que la cámara funciona no solo como un ojo sino como un instrumento para la reflexión, o que por lo menos abre espacios para la misma, es durante otra de las visitas turísticas de Katherine, en este caso a los Campos Flégreos, una zona de actividad volcánica cerca de Nápoles. La escena, como indica Mulvey<sup>428</sup>, pivota visualmente entre dos polos: La visita de Katherine y como esta intenta fotografiar el “misterio” de la ionización mientras sigue las explicaciones del guía, y por otro lado el mismo humo de la actividad volcánica del yacimiento. A medida que le humo aumenta toma cada vez más protagonismo, hasta el

---

<sup>427</sup> Ver imágenes 10, 12, 22, 23, 33, 48, 55, 56, 57, 61, 63, 64, 66, 67, 68, 70, 98 de la secuencia de “Sentimental Journey” de Nobuyoshi Araki. (ver anexo 8.2.2. en el apartado de Materiales gráficos). Referencia: ARAKI, N. Op. Cit., 1971.

<sup>428</sup> Mulvey indica como Rossellini hace pivotar la imagen desplazando la cámara del marco ficcional (la (cont.) historia de Katherine) hacia un espacio de reflexión en el que historia y geografía dialogan: “*Here the film reaches into the seething substructure of the area that occasionally comes to the surface, as in these sulphur pits or in the actual eruptions of the Vesuvius itself. [...] There is a stark contrast between the camera’s relation to the hard-edged, exquisitely worked bodies in the museum and this insubstantial flow without shape or form, beginning or end. As the smoke drifts across the screen and the camera drifts with it, , once again, even if on a less formally evolved level the image moves away from its fictional frame of reference.*” Citado en: MULVEY, L. Op. Cit., 2006. pp118-119.



429

---

<sup>429</sup>nFragmento de la secuencia en los Campos Flégreos de “Viaggio in Italia” (1954) de Roberto Rossellini.

punto que la cámara se desentiende de la presencia de Katherine y sigue el flujo del humo pretendiendo, del mismo modo que la cámara fotográfica de Katherine, fijar lo incorpóreo.

En el caso de Araki las interrupciones vienen marcadas por digresiones en las que se agrupan una serie de vistas aparentemente inconexas. Desconexiones que unidas a las escenas en las que la mirada se centra en la protagonista producen primero un efecto de digresión y suspensión respecto a la trama principal, y a su vez funcionan como elementos flotantes que a primera vista son anodinos, pero por acumulación van ganando un cierto significado “misterioso”.<sup>430</sup> Estas interrupciones (como en Rossellini) funcionan además como una capa más de significado y como elemento de ruptura.

Mulvey: “Cuando la inercia narrativa del viaje se detiene el tiempo se abre a la digresión y a la reflexión, y así este nuevo cine parece formarse delante de nuestros ojos. En este sentido el film permite un tiempo no solo para el pensamiento de los temas que trata sino también una reflexión sobre el cine y su historia”<sup>431</sup>.

---

<sup>430</sup> Utilizo el término “misterioso” a falta de una mejor traducción del término “uncanny” en inglés y “unheimliche” en alemán que describe la sensación de desasosiego que produce un objeto familiar en un ambiente extraño.

<sup>431</sup> Ampliamos la cita de Mulvey por resultar esclarecedora: “When the Journey’s narrative momentum comes to a halt, time opens up for digression and reflection so that this new cinema seems to be coming into being before one’s eyes. In this sense, the film allows time not only for thought about its themes, but also for thought about the cinema and its history. The presence of disorientated Hollywood stars in a European art film dramatizes such a change in cinematic direction. [...] (Rossellini) at the same time, [...] replaces realism, a style of cinematic fiction, with reality, documenting places and people, passers-by in

Lo que nos lleva a la pregunta de Victor Burgin “¿Cuánto dura una fotografía?”<sup>432</sup> El problema de la duración (o de su ausencia) o de si una fotografía (o una serie) puede dilatarse y en su discontinuidad construir un flujo. Una continuidad que ‘leemos’ como una sucesión de imágenes ‘en secuencia’ y por tanto infieren una duración. Burgin lo explica: “Es de sentido común asignar la imagen fija a la teoría fotográfica y la imagen en movimiento a la teoría del cine. Pero equiparar movimiento a cine y estasis a fotografía resulta en confundir representación con el soporte material. Un film puede mostrar un objeto inerte aun cuando la tira de película en si misma se está desplazando a veinticuatro frames por segundo; del mismo modo una fotografía puede mostrar un objeto en movimiento a pesar de que la fotografía no se mueve.”<sup>433</sup> Burgin escribe esto refiriéndose a la escena final de “El Eclipse” de Antonioni otro film que veremos en relación a la secuencia de “Sentimental Journey”.

#### 6.2.7. Escenas y ejemplos de “L’Eclisse”.

*“Siempre me he preguntado si es correcto dar un final a las historias, ya sean literarias, teatrales o cinemáticas. En el momento en que la trama ya*

---

the street, as well as his stars. The fictional journey undertaken by Alex and Katherine Joyce is partially pushed to the side by history, geography and geology.” En: MULVEY, L. Op. Cit., 2006. p113.

<sup>432</sup> BURGÍN, V. “The Eclipse of Time” en: BAETENS, J; STREITBERGER, A.; VAN GELDER, H. (eds). Time and Photography. Leuven: Leuven University Press, 2018. p130. (traducción del autor).

<sup>433</sup> Ídem.



*se ha encauzado firmemente está en peligro de morir internamente a menos de que le des otra dimensión, o que dejes que su tempo se prolongue en este mundo externo en el que nosotros, protagonistas de todas las historias, vivimos. Donde nada es concluyente.”*<sup>434</sup>

Otro de los films de la modernidad que consideramos guardan paralelismos y puntos de conexión interesantes con la secuencia de “Sentimental Journey” es la secuencia final de “El Eclipse” (1962) de Michelangelo Antonioni. Una secuencia de siete minutos dividida en aproximadamente 57 planos que muestra vistas cotidianas del distrito de EUR (Esposizione Universale Roma) situado en la periferia de Roma (donde se desarrolla parte de la acción del film) justo antes de anochecer. Después de un encuentro íntimo Vittoria y Piero (los protagonistas interpretados por Monica Vitti y Alain Delon) se emplazan a una siguiente cita (“*mañana en el mismo lugar a las 8*”). Vittoria sale a la calle y Piero se queda en su oficina. La historia termina ahí, pero la película prosigue por más de siete minutos. Un periodo en el que prácticamente no ocurre nada, o nada que concierna a la historia que se supone que nos ocupa. Mas allá de revisitar algunos lugares que hemos visto anteriormente en la película la cámara divaga por esos escenarios que fueron significativos, pero mostrándonos el otro lado de lo que la cámara no había filmado antes<sup>435</sup>.

---

<sup>434</sup> ANTONIONI, M. *That Bowling Alley on the Tiber. Tales of a Director*. New York & Oxford: Oxford University Press, 1986. p188.

<sup>435</sup> BURGIN, V. Op. Cit., 2018. pp125-140.



436

---

<sup>436</sup> Planos seleccionados de la escena final de "L'Eclisse" (1962) de Michelangelo Antonioni.

Domietta Torlasco nos propone un modo de aproximarnos a esta secuencia tomándola como “un experimento sobre cómo alguien puede perder el momento decisivo y en lugar de ello registrar la superficie del mundo como un patrón rítmico irregular. El sujeto de la visión permanece impersonal y disperso a lo largo de esta misma superficie que debería constituir su contrapartida”<sup>437</sup>. Hay dos ideas de la propuesta de Torlasco que nos sirven como punto de partida: la primera es la de la pérdida del instante decisivo. Como el desplazamiento de la mirada fuera del núcleo de la acción abre un campo nuevo de observación. Y segundo: como ya no tiene sentido buscar un instante climático la mirada vaga y registra el mundo (y su superficie) fuera de la lógica (narrativa y estética) del canon. Antonioni y Araki ambos evitan los momentos climáticos y siguen a sus personajes explicando la historia desde su reverso. En el caso de “L’Eclisse” la división es clara cuando la película se parte en dos. Hasta el punto que, como apunta Burgin, podemos elegir entre una y otra. Prescindir del final y quedarnos con el primer bloque de secuencias, o por otro lado considerar el final como ‘la película’. Una propuesta en la que la primera parte más convencional responde a la lógica de la imagen-movimiento de Deleuze y la segunda parte o coda que sería un ejemplo de la imagen-tiempo llevado al extremo.<sup>438</sup> En el caso de “Sentimental Journey” la división no es tan clara, pero sí existe esa dualidad. Existe la secuencia de imágenes en las que aparece Yoko y en paralelo la secuencia de imágenes en las que no

---

<sup>437</sup> TORLASCO, D. *The Rhythm of Images. Cinema beyond Measure*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 2021. p123.

<sup>438</sup> BURGIN, V. Op. Cit., 2018. p130.

aparece. Si seguimos el ejemplo de Torlasco y prescindimos de las imágenes en las que la protagonista aparece nos encontramos con una secuencia de aproximadamente 65 imágenes (de las 108 de la secuencia completa), lo que supone un poco más de la mitad. Lo que divide la secuencia entre la protagonista y la mirada que divaga sobre la superficie del mundo. De un modo más pronunciado que en “L’Eclisse” en las secuencias que aparece Yoko son decididamente anticlimáticas, y por tanto difícil de referenciar a la imagen-movimiento. Es interesante como los planos de la coda de “L’Eclisse” conforman, como destaca Seymour Chatman, una especie de “plano de situación a la inversa” en el sentido que se nos ofrece al final, como si fuera una especie de residuo, una panorámica del distrito de EUR que no se nos ofrece durante la película. Pero como Torlasco destaca esta es una panorámica engañosa ya que pronto perdemos el hilo (narrativo) y la capacidad de orientarnos en el espacio y tiempo (fílmicos)<sup>439</sup>. Del mismo modo las vistas que Araki intercala en las escenas con Yoko deberían (dentro

---

<sup>439</sup> Ampliamos la referencia a Torlasco por significativa: “[...] *the emphasis on the value of time outside the sphere of production proper maintains its urgency. In the coda, the clock time of capital is not forgotten but left aside, or behind, as if people and things could temporarily live together in the fantasy of a delayed, uncanny duration. Unlike the minute of silence at the stock exchange, this duration emerges as a configuration that is at once carefully woven and imperfect, precarious, held together by creases and lines of flight. There is no on/off pattern structuring the visual montage, no beat governing our desire. The atonal music and the layering of notes, too, contribute to a sense of horizontal, non-teleological dilation. We gradually get used to this want of dramatic progression and give in to our incapacity to predict what comes next. The false diegetic clues interspersing the shots, promisory notes for a scenario that never materializes, begin to subsist as traces of a narrative universe that has retreated, or is yet to return. Indeed the last shot, with its overblown light and the same musical fragment that had accompanied the title sequence, signals that the film is ready to loop back, that perhaps this night will lead back to the dawn that had opened it.*” Citado en: TORLASCO, D. Op. Cit, 2021. p125.

de una lógica clásica) responder a una serie de vistas que dieran una sensación de continuidad y de los lugares destacados del viaje. Por el contrario, la sucesión de vistas y bodegones de apariencia aleatoria y de escasa continuidad provocan, al igual que la coda de Antonioni, una sensación de desorientación respecto al espacio visual que la secuencia construye.

La libertad con la que se mueve la cámara de Araki durante el trayecto de “Sentimental Journey” es más diversa y fluida visualmente que los encuadres y secuencias del lenguaje clásico documental. La mirada de Araki divaga (mostrándonos vistas a priori poco relevantes e inconexas), no se esconde (muestra el aburrimiento, el sexo) e insiste (en escenas poco relevantes) mostrando una libertad a priori sin concesiones formales ni una preocupación explícita a ajustarse a un corsé formal más allá del que impone su propia mirada. Una búsqueda que encuentra paralelos con Antonioni quien “consideraba, en efecto, que era justo no abandonar a los personajes en los momentos en los que, agotado el examen del drama o por lo menos lo que interesaba expresar del drama, sus puntas dramáticas más intensas, el personaje se quedaba a solas consigo mismo, con las consecuencias de aquellas escenas, [...] Me parecía oportuno seguirles también en esos momentos en apariencia secundarios, en los que parece que no hubiera ningún motivo para ver qué cara ponían, o cuáles eran sus gestos y actitudes.”<sup>440</sup> Un gesto que en Araki se ve reflejado en los numerosos momentos muertos que nos muestra y una cierta insistencia en mostrar a Yoko con un gesto serio o aburrido. Son precisamente esos momentos dentro

---

<sup>440</sup> ANTONIONI, M. Op. Cit., 2002. p59.



441

---

<sup>441</sup> Imágenes 26, 32, 34, 36, 69 y 101 de la secuencia de “Sentimental Journey” de Nobuyoshi Araki. (ver anexo 8.2.2. en el apartado de Materiales gráficos). Referencia: ARAKI, N. Op. Cit., 1971.

del viaje en los que se ‘quedaba sola consigo misma’, una insistencia que refleja un interés en mostrar lo que normalmente no se muestra, en este caso en un álbum de luna de miel.

#### **6.2.8. El vacío entre las ramas. Breves apuntes finales.**

Roland Barthes en su célebre carta dirigida a Antonioni y hablando sobre la sutileza se acuerda de Matisse “dibujando un olivo desde su cama y empezando a observar después de un tiempo el vacío entre las ramas y descubriendo que esta nueva visión le permite escapar la imagen habitual del objeto que dibujaba (el cliché del olivo). Matisse así descubre el principio del arte oriental, que siempre busca representar el vacío, o quizás representar el objeto en el precioso momento en el que la plenitud de su identidad se desliza hacia un nuevo espacio, el espacio del intersticio. De algún modo tu arte es también el arte del intersticio [...] y de algún modo por eso tu arte tiene una relación con oriente.”<sup>442</sup> Como en el caso de Ozu no es baladí este nexo y conexión subterránea entre la modernidad (sobre todo en las artes visuales) y un cierto modo de entender el tiempo y la estética de oriente (concretamente en Japón). El intersticio como punto de partida y elemento

---

<sup>442</sup> Texto de un discurso dado por Roland Barthes en la ocasión de la entrega del ‘Archiginnasio d'oro’ a Antonioni por la ciudad de Bolonia en febrero de 1980. En: BARTHES, R. *Caro Antonioni*. Bolonia: Cineteca del Comune, 1980. Existe una versión en castellano en: BARTHES, R. *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Barcelona: Paidós, 2001. p170. Por motivos de accesibilidad se ha hecho una traducción del texto italiano.

central de esta improbable pero profunda conexión entre las imágenes de Antonioni y Araki es evidente cuando analizamos ambas.

La insistencia de Araki en mostrar a la protagonista en momentos de transición e intercalar escenas mundanas y con poca transcendencia dentro de la narración (aunque, y precisamente por eso, abiertas y polisémicas) es sin duda un rasgo que emparenta las imágenes de “Sentimental Journey” con las imágenes de Antonioni. No solo en “L’Eclisse” sino también de otras obras como “L’avventura” (1960) y “Il Grido” (1957). Una conexión que aproxima más si cabe a Araki a la modernidad cinematográfica (y por extensión a la Imagen-tiempo de Deleuze) y lo coloca en un espacio intermedio desapegado de la modernidad fotográfica y próximo a la modernidad cinematográfica. Pero sin acabar de distanciarse de una ni de aproximarse a otra, operando en el intersticio.



## 6.3. CHANTAL AKERMAN, LO COTIDIANO Y LA MIRADA INDISCRIMINADA

### 6.3.1. La cotidianidad y el aburrimiento como formas de resistencia.

Del mismo modo que los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial en Europa suponen un periodo desolador marcan también un punto de inflexión cultural y social. Un nuevo escenario en el que las categorías y pilares fundacionales de la sociedad se tambalean. Un giro en el que pasamos de la exaltación, la épica y los grandes valores (tan característicos de la narrativa belicista) a un periodo de supervivencia en el que lo más banal y ínfimo ganan una relevancia hasta entonces impensable. La cotidianidad, vista un escalón por debajo de las grandes ideas y cuestiones vitales, se sitúa entonces en el centro del debate social político y filosófico. Lo que antes no tenía interés es ahora objeto central de análisis y estudio. “¿Qué ocurre cuando nada ocurre?” se pregunta retóricamente Paul Virilio<sup>443</sup>, una pregunta

---

<sup>443</sup> La explicación de Virilio es significativa para entender lo que Perec y otros artistas surgidos después de Mayo del 68 pretendían con su nuevo modo de mirar a la cotidianidad: “[...] *our approach to the city, for instance, no longer connected to traditional notions of urban geography (cadastral survey, social classes, concentration, density and other phenomena); rather, it connected to what we termed the ‘infra-ordinary’, i.e. what we do when we do nothing, what we hear when we hear nothing, what happens when nothing happens. [...] In the city there is never a void. There is always background noise there is always a symptom, a sign, a scent. So we were interested precisely in those things which are the opposite of the extraordinary yet which are not the ordinary either—things which are ‘infra’.*” Citado en: VIRILIO, P. “On Georges Perec” en JOHNSTON, S. (ed.) *The Everyday*. London & Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery/ MIT Press, 2008. pp108-109.

banal, pero con una carga política que hasta entonces no había tenido. Un hilo que va desde el Surrealismo, el Dada, el Situacionismo a los textos de Henri Lefebvre, Raoul Vaneigem, Michel de Certeau o al neorrealismo, el arte pop, o al Nouveau Roman. Estas son solo una serie de movimientos e inquietudes estéticas, políticas y filosóficas que marcan profundamente el carácter de la segunda mitad del siglo XX. Un periodo breve pero tremendamente prolífico y poliédrico con una influencia que aún se hace sentir en la actualidad. El punto donde convergen (para luego dispersarse) es el de lo cotidiano. Esta nueva escala de valores (o quizás inversión) pone por encima, o si no al menos iguala, lo más banal a lo más espectacular. Lo explica Lefebvre: “¿Cómo se puede definir lo cotidiano? Nos rodea y nos acecha por todos los lados y en todas las direcciones. Estamos dentro y fuera de ello. No hay ninguna llamada actividad elevada a la que se le pueda reducir, pero al mismo tiempo son inseparables.”<sup>444</sup>

Una dualidad (entre lo banal y lo espectacular) que recuerda (y no es casualidad) al binomio de Imagen-tiempo e imagen-movimiento que Deleuze utiliza para analizar y trazar una línea entre dos tipos de lenguajes visuales. Lo clásico definido por el gesto preciso y decisivo, la acción y el clímax. Y por otro lado un nuevo lenguaje (moderno) que busca precisamente su reverso, todo aquello que precede y sigue a ese gesto decisivo. Este interés por extender los límites de lo representable refleja un deseo de “restaurar la

---

<sup>444</sup> Citado en: LEFEBVRE, H. “Clearing the Ground” en: JOHNSTON, S. (ed.) *The Everyday*. London & Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery/ MIT Press, 2008. p29.

integridad fenomenológica a lo real”<sup>445</sup> así como ir a la contra de una serie de convenciones (formales y estilísticas). Cabe apuntar que gran parte del lenguaje de este nuevo realismo (y como vimos de parte de la pintura impresionista) es buscar fórmulas y soluciones al ”problema” de la visión mediante analogías visuales de la percepción que el individuo tiene de lo real (encuadres descompensados, planos secuencia, etc.).

A pesar de ello esta búsqueda de transparencia y fidelidad no deja de ser eso mismo que hasta cierto punto intenta rehuir: un lenguaje o sistema formal y estético. Maurice Blanchot define lo cotidiano como un negativo, como esa porción de la vida que no merece ser narrada. Todo eso que elude cualquier denominación y se resiste a la narración con un “tozudo movimiento estacionario”. Y aun así “participa en las diversas figuras de lo verdadero operando por debajo (de los cambios económicos y tecnológicos) o por encima (de la filosofía, la poesía, la política)”<sup>446</sup>

Esta preocupación por encontrar los resquicios de la narración tradicional, las “imágenes entre las imágenes”<sup>447</sup>, se hace extensivo a la

---

<sup>445</sup> Ampliamos la cita del texto de Margulies por ser de particular interés: “*The label ‘Nothing happens’ often applied to Akerman’s work, is key in defining that work’s specificity—its equation of extension and intensity, of description and drama. The inscription of subject matter neglected in traditional film tends to involve a corrective thrust, a setting straight of the image bank [...] The inclusion of such ‘images between images’ begets a spatio-temporal, as well as moral expansion of cinema. The interest in extending the representation of reality reflects a desire to restore a phenomenological integrity to reality (cont.) [...]*”. Citado en: MARGULIES, I. *Nothing Happens. Chantal Akerman’s Hyperrealist Everyday*. Durham & London: Duke University Press, 1996. p22.

<sup>446</sup> Citado en: Ibidem, p24. Texto completo en: BLANCHOT, M. “Everyday Speech” en: JOHNSTON, S. (ed.) *The Everyday*. London & Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery/ MIT Press, 2008. pp34-42.

búsqueda de tipos, temas y paisajes excluidos del canon del cine convencional dando un carácter moral (y político) a esta nueva estética. Este nuevo enfoque nace quizás por la necesidad de reflejar esta nueva cotidianidad y por lo inadecuados que suponen los parámetros y formulas estéticas del clasicismo para afrontar esta tarea. Estas áreas que abarcan desde la vida íntima o cualquier pensamiento y actividad desestructurada y fuera de la institución provoca la confluencia de modernismo, realismo y política tan característica del periodo<sup>448</sup>.

### **6.3.2. *If one thing matters everything matters*<sup>449</sup>. La mirada que todo lo iguala. Estrategias visuales.**

Bazin, refiriéndose al neorrealismo, identifica una tendencia a buscar una equivalencia entre los elementos dramáticos de una historia y los que serían menores o de nulo interés. Aunque el neorrealismo es sin duda un movimiento imprescindible en el cine para entender toda la modernidad cinematográfica no es hasta los años 60's en los que Andy Warhol lleva estas ideas hasta el extremo con sus películas. Un ejemplo es "Sleep" (1964) en la

---

<sup>447</sup> La cita completa es: [...] *a consideration of the 'images between the images' can shape a transformative realism as well as an alternate notion of type, invalidating the essentialist question of a reality prior to representation.*" En: MARGULIES, I. Op. Cit., 1996. pp22-23.

<sup>448</sup> Ídem.

<sup>449</sup> Tomo prestado el título de la exposición y catálogo de la exposición de Wolfgang Tillmans en la Tate de Londres en 2003.

que se muestra una secuencia ininterrumpida<sup>450</sup> de 5 horas y 21 minutos de su amante John Giorno durmiendo o la interminable “Empire” (1965) en las que se muestra un plano fijo de aproximadamente 8 horas del Empire State Building de Nueva York. Aunque más allá de que funcionen como curiosidades (y provocaciones) dentro de ámbito de la vanguardia de la época y sean sin ningún complejo “anti-películas”, sí que nos dan pistas de algunos de los rasgos primordiales de este nuevo lenguaje del realismo: La observación impenitente de la realidad más allá de lo que marcaría el canon (más allá de “donde se debería” cortar) y el lugar central del plano fijo como elemento neutral y desprovisto de “lenguaje”. Esta contradicción entre el carácter difuso e indefinible de la cotidiano y la necesidad del artista de imponer un molde estético y formal es lo que seguramente crea una gran variedad y riqueza de formas y matices de este nuevo realismo (Godard y Bresson son dos buenos ejemplos de cómo partiendo de una preocupación análoga se llega a lugares absolutamente diferentes).

Dentro de este realismo literal que va de Roberto Rossellini a Andy Warhol, pero también de William Eggleston a Wolfgang Tillmans, la descripción se convierte en un recurso primordial. Es así por esta necesidad o impulso por la descripción como la fotografía y el cine, con su capacidad de describir la superficie de las cosas y el mundo, se erigen como herramientas primordiales. Dentro de esta tradición o línea estética Chantal Akerman tiene quizás un lugar ambiguo. Aunque muchas de las obras más características de

---

<sup>450</sup> Técnicamente se interrumpe por los cambios de bobina (como en el caso de “Empire” pero el ‘pathos’ de la película es el plano continuo.

Akerman si podrían encajar perfectamente en este esquema (“Hotel Monterey” (1972), “News from Home” (1977), “D’est” (1993) o la misma “Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles”) así como muchas otras que claramente entran en otras categorías que van desde el musical (“Golden Eighties”, [1986]) el documental (“Sud” [1999]), el diario personal (“No Home Movie” [2015]) hasta una comedia romántica de Hollywood (“Un divan à New York” [1996]). Esta disparidad forma un perfil mucho más heterogéneo y rico del que normalmente se tiene de la obra de Akerman. De un modo paralelo la obra de Araki tienen un marcado carácter personal (el diario y las obras de temática personal forman una parte importante de la misma) pero al igual que Akerman es más heterogénea de lo que a simple vista parece ya que Araki ha cultivado sin pudor todos los géneros desde el documental, el retrato o hasta el porno blando.

### **6.3.3. Chantal Akerman y las vanguardias.**

Babette Mangolte colaboradora y amiga de Akerman define su cine en estos términos: “El contrato entre el espectador y la pantalla, definido por los films de Alfred Hitchcock, está basado en un cierto nivel de previsibilidad narrativa. Es esta previsibilidad que Chantal Akerman destripa. Manteniendo una distancia con la situación y el personaje y junto a las tomas largas otorgan a sus protagonistas experiencias transformativas que no estaban en la premisa original. El drama está ahí, pero simplemente llega de repente [...]”

como en la vida misma no lo habías visto venir”<sup>451</sup>. Es interesante apuntar que la escuela de Akerman no es tanto la Nouvelle Vague como podría pensarse por su proximidad y generación, sino más bien toda una generación de artistas y cineastas que durante los años 60 y 70 estaban activos en Nueva York. Desde Jonas Mekas, Stan Brakhage, Hollis Frampton a Yvonne Rainer o Trisha Brown entre muchos otros. Una influencia profunda en una joven Akerman que no duda en experimentar con la forma del film desde sus inicios.

En la que Deleuze define como “post-nouvelle vague”<sup>452</sup> encontramos a autores como Jean Eustache, Phillippe Garrel, Maurice Pialat, Marguerite Duras o la misma Chantal Akerman. Un grupo heterogéneo, pero marcadamente experimental (como lo era la “nouvelle vague”) y con una concepción del tiempo desapegada del clasicismo pero que marca distancia con sus predecesores. Dentro de este grupo es quizás Akerman la que encuentra el éxito más joven y con una obra icónica y muy vigente: “Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles” (1975). Titulada simplemente con el nombre y la dirección de la protagonista la película explora detalladamente la rutina de una madre soltera que vive en un piso en Bruselas. Dedicada a las labores del hogar y a cuidar de su hijo adolescente, la protagonista se prostituye por las tardes. La rutina de limpieza y cocina se describe con la misma frialdad y distancia que las escenas de sexo con sus clientes (con una excepción, siempre fuera de campo). La duración de la

---

<sup>451</sup> MANGOLTE, B. “Chantal My Friend” en: MANGOLTE, B. *Selected Writings 1998-2015*. Wien & Berlin: Kunsthalle Wien & Sternberg Press, 2017. p360.

<sup>452</sup> DELUEZE, G. Op. Cit., 2000. p 202.

película (3 horas y 21 minutos aproximadamente) y el exclusivo uso de los planos fijos a cierta distancia y siempre con tomas largas acentúa de un modo casi insoportable cada detalle y gesto de la protagonista que, mediante estos recursos formales, nos hace partícipe de su rutina.

Durante las dos primeras horas del film el orden de la rutina de Jeanne y de la forma visual van a la par, y provocan un replanteamiento de la expectativa del espectador (lo menciona Babette Mangolte) hasta el punto que el “tiempo de Jeanne” es “nuestro tiempo”. Esta estrategia característica del cine estructural nos plantea una situación y mediante la repeticiones y serialidad nos lleva a predecir en cierto modo la narrativa del mismo. Pero a su vez esta estructura nos muestra resquicios por los que este mismo esquema se resquebraja (la segunda parte de la película)<sup>453</sup>. Esta suspensión de la expectativa del espectador que nos plantea “Jeanne Dielman” experimenta con la posibilidad del vacío y del silencio. Cada movimiento y gesto de la protagonista, cada silencio y cada pausa adquieren una gravedad aun sin generar dramatismo alguno, pero sí un efecto acumulativo. Es

---

<sup>453</sup> Margulies explica en detalle como Akerman con su particular manera de filmar y con el juego de repeticiones y serialidad crea un marco formal: “*For the first two hours, all in ‘Jeanne Dielman’ is startling order. [...] The rhyming of formal and structural tone with the profilmic event [...] is akin to the strategic engagement of the spectator’s expectations in structural film. As minimal art, structural film reduces the number of elements involved in its scrutiny. [...] it thus invites one to read the development of the film as a ‘natural’ sequence of events, as a match between profilmic and cinematic orders.*” Un marco formal y unas reglas que se dedicará a dinamitar poco a poco durante la última hora de la película aun así el esquema formal de Akerman no se modifica: “[...] *in showing all of Jeanne’s vicissitudes—small disasters such as a falling fork, the loss of her usual coffee time, a baby howling—in an unchanged medium long shot, Akerman fixes these signs in the present time of their dramatic and material repercussions. [...] The unease is felt through the disruption of the pace of visual disturbance.*”

Citado en: MARGULIES, I. Op. Cit., 1996. pp78-79.



posteriormente cuando esta rutina, poco a poco y detalle a detalle, se va desmoronando en una especie de suspense anticlimático con el que Akerman nos plantea (paradójicamente) la necesidad de lo dramático<sup>454</sup>.

#### **6.3.4. Escena ejemplo. “Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles”.**

La escena que hemos elegido para comparar con la secuencia de “Sentimental Journey” es la del asesinato que comete Jeanne casi al final del film. Esta escena, rara dentro del conjunto de la película, marca un cambio en la estrategia narrativa. Un evento único y aislado como contrapunto a un bloque mayor de acumulación e intensificación estructural (las escenas rutinarias de la protagonista). Paradójicamente la escena del asesinato adquiere un carácter ficcional que hace sino subrayar su ruptura con el hiperrealismo de las escenas anteriores. Además de remitir a toda una serie de clichés (el asesinato ficcional, el melodrama) la escena misma se convierte en un cliché narrativo operando como clímax. De un modo paralelo la escena de sexo entre Araki y Yoko casi al final de “Sentimental Journey” opera de un modo parecido. Como la escena de Akerman viene después de una

---

<sup>454</sup> La cita completa es de particular interés: “*In ‘Jeanne Dielman’, the suspension of expectation generates another kind of suspense: the film experiments with the possibility of an attention to silence, blankness, and minor events but not as either a sign of some form of asceticism (a moralistic standpoint against traditional narrative, for example) or the absolute precondition for or even announcement of drama (like the stillness that reinforces the suspense of a thriller). ‘Jeanne Dielman’ constitutes a radical experiment with being undramatic and, paradoxically, with drama’s absolute necessity.*” Citado en: *Ibidem*, p80.



455

---

<sup>455</sup> Secuencia de la escena íntima (anti)clímax de casi al final de la secuencia de “Sentimental Journey” sin las intrusiones. Referencia en: ARAKI, N. Op. Cit., 1971. Recordemos que es un solo encuentro íntimo que el autor divide añadiendo fotografías sueltas para fragmentar y dispersar el tiempo. La cronología se rompe, pero el tiempo se dilata. Para secuencia completa ver anexo en el punto 8.2.2. y para la cronología de la secuencia ver las hojas de contacto en el anexo 8.2.3. y para la cronología numerada y la explicación detallada de los saltos temporales de la secuencia ver el punto 4.2. de este estudio.

acumulación de situaciones rutinarias y cotidianas (dentro de un viaje de luna de miel se entiende) y funciona como una súbita explosión dramática (con el añadido de lo explícito de las imágenes) en contraposición a lo anodino de las imágenes anteriores. Aunque obviamente las diferencias entre las historias, ambientes, contextos y motivaciones de los autores son absolutamente diferentes es interesante ver como ambos utilizan un recurso parecido dentro de una narración de lo cotidiano: una especie de improbable clímax seguido de un momento de calma antes de terminar.

En el caso de Araki las imágenes de la escena de sexo, aunque más cercanas (se acentúa la sensación de “punto de vista”) y aparece la sombra del autor no suponen una ruptura dentro de la narración previo (son frecuentes las imágenes en las que Yoko mira a cámara) sino más bien como una intensificación de la idea de punto de vista, de equiparar la imagen a la mirada del autor y a la nuestra. Del mismo modo la escena del asesinato está rodada con el mismo tipo de planos largos, distantes y fríos que no desentonan con la narración previa. En ambos casos la escena de clímax funciona como una repentina intensificación: “Jeanne lleva a cabo el asesinato como si fuera una acción más, necesaria dentro de una serie de rutinarios gestos”<sup>456</sup>.

---

<sup>456</sup> La explicación de Margulies de la escena del asesinato nos parece interesante para ofrecer contexto: “*Akerman’s reliance on the concrete presentation of action as it happens in time, her refusal of cinema’s usual abbreviations, is an intrinsic part of her twisting of logic and causality. [...] (Akerman) displays the murder scene in exactly the same way as she does all the other scenes [...] Jeanne performs the murder as if it were one more necessary action within a series of routine timed gestures.*” Citado en: MARGULIES, I. Op. Cit., 1996. p93.



<sup>457</sup> Secuencia del clímax y asesinato de "Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles" (1975) de Chantal Akerman.

En ambos casos se podrían percibir dichas escenas como una concesión. Akerman lo explica: “Cierta gente odia este asesinato y dice *“tienes que ser más pura. Si muestras a una mujer lavando los platos no deberías mostrar un asesinato”*. Pero yo no creo que sea verdad. La fuerza es mostrar ambos en el mismo film. Y no termina con el asesinato. Hay siete minutos muy intensos después”. En el caso de “Sentimental Journey” puede considerarse una ruptura exhibicionista del esquema anterior. Un esquema que nos planteaba un exhibicionismo diferente: el de lo aburrido y lo anticlimático. Por eso mostrar de un modo tan explícito e intenso una escena de sexo puede parecer a primera vista una deriva del esquema previo. Pero en el caso de “Sentimental Journey” como en el de “Jeanne Dielman” esta ruptura mediante un clímax funciona como parte del esquema en el que la intensidad del hecho dramático tiene el mismo lugar y jerarquía dentro del esquema moderno que el instante-cualquiera. Quizás se podría prescindir de ambas escenas, pero entonces esa igualación no sería quizás tan clara. Es quizás la costumbre de leer una escena de clímax al modo de una narración clásica lo que a primera vista invalidaría el punto de vista de Akerman y Araki. Pero visto desde la óptica del relato moderno funciona como una confirmación y una ruptura.

Después del clímax el film de Akerman se prolonga aún por unos siete minutos en los que la protagonista se sienta en la sala de estar a oscuras. Del mismo modo después del clímax en “Sentimental Journey” la secuencia continúa aún por ocho imágenes (presumiblemente de la mañana después del clímax) y con la particularidad que la protagonista solo aparece en dos de



458

---

<sup>458</sup> Último plano de la secuencia de "Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles" (1975) de Chantal Akerman.

estas ocho imágenes, siguiendo con el patrón de la secuencia antes del clímax. En ambos casos la narración se termina in media res (¿podría ser de otro modo?) dejando en suspenso la narración y dejando en el aire tanto la consecución del viaje o de si las acciones de Jeanne tendrán consecuencias. Este recurso del final interrumpido refuerza la sensación de que hemos presenciado una escena de la vida cotidiana (*slice of life*) que tuvo un antes y un después.

### 6.3.5. La vida sigue. Breves apuntes sin conclusión.

*“Lo cotidiano es un lugar común... pero esta banalidad es también lo que es más importante. Nos devuelve a la existencia y su espontaneidad y a como es vivida... escapa cualquier formulación especulativa, quizás toda coherencia, toda regularidad”*<sup>459</sup>

Aunque pueda parecer una pirueta imposible juntar a dos autores tan profundamente dispares como Chantal Akerman y Nobuyoshi Araki nos parece que, dentro del marco y esquema de la modernidad y de los lenguajes sobre lo cotidiano, hay en ambos (en estas dos obras concretas y en esas dos escenas-secuencias) similitudes y paralelismos interesantes precisamente por resultar a primera vista improbables.

---

<sup>459</sup> Maurice Blanchot citado en: MARGULIES, I. Op. Cit., 1996. p21. Texto completo en: BLANCHOT, M. “Everyday Speech” en: JOHNSTON, S. (ed.) Op. Cit., 2008. pp34-42.

En la escena del clímax de “Sentimental Journey” a diferencia de Akerman hay dos intersticios, como si se quisiera sugerir que no es una escena continúa sino diferentes actos sexuales. Araki acentúa esta yuxtaposición del clímax con escenas cotidianas añadiendo entre estas imágenes del clímax imágenes tranquilas de paseos y paisajes. Lo hace como para disipar la potencia y violencia de este repentino clímax y para acentuar si cabe más (aunque de un modo menos riguroso que Akerman) esta igualdad del momento climático con el momento-cualquiera *deleuziano*.

Del mismo modo en ambas secuencias después de la escena del clímax hay una breve escena final. En el caso de “Sentimental Journey” es una secuencia de ocho fotografías (101 a 108) en las que parece la mañana después de la escena del clímax. Es de particular interés las últimas cuatro imágenes en las que por un lado no aparece la protagonista y por otro no ofrecen ningún tipo de cierre ni visual ni narrativo a la secuencia, todo termina como a media frase. No sabemos nada de donde termina el viaje ni que es de la joven pareja de recién casados<sup>460</sup>. De un modo similar la secuencia después del asesinato en “Jeanne Dielman” la protagonista abandona el dormitorio y se dirige a la sala y se sienta en la mesa. La habitación está a oscuras (olvidando o rompiendo su milimétrica rutina de apagado y encendido de

---

<sup>460</sup> Aunque hay fuentes que indican que la última imagen de la secuencia se toma ya en el apartamento en Tokio donde la pareja vivirá (ofreciendo así una cierta idea de conclusión) creemos que esta imagen es lo suficientemente ambigua y enigmática como para que el autor pretendiese activamente ofrecer una conclusión a la historia. Ver: KANEKO, R.; VARTANIAN, I. (eds) “Japanese Photobooks of the 1960’s and 70’s” New York: Aperture, 2009. p. 108.





461

---

<sup>461</sup> Últimas cuatro imágenes (105-108) de la secuencia de “Sentimental Journey” de Nobuyoshi Araki.  
Referencia en: ARAKI, N. Op. Cit., 1971.

luces) y la protagonista en la penumbra parece reflexionar sobre lo que acaba de ocurrir, aunque es difícil inferir nada por su expresión que apenas cambia. Y así termina el film sin saber que será de nuestra protagonista ni de las consecuencias (si las hay) del asesinato. En ambos casos y por la lógica y el marco narrativo y estético que han construido hasta ese momento parece lógico un final de este tipo.

## 7. CONCLUSIONES



<sup>462</sup> Serie de fotografías de “Things are Queer” de Duane Michals.

*“¿Por qué es tan difícil —tan vergonzosamente difícil— fijar en la mente el concepto del Tiempo y conservarlo allí para su examen? ¡Qué esfuerzos, qué tanteos, qué irritante fatiga! [...] El tiempo es ritmo: ritmo de insecto en una noche cálida y húmeda, onda cerebral, respiración o martilleo en mi sien: esos son nuestros fieles relojes. [...] Tal vez la única cosa que permite entrever el sentido del Tiempo es el ritmo. No los latidos recurrentes del ritmo, sino el vacío que separa dos de esos latidos, el hueco gris entre las notas negras: el Tierno Intervalo. La pulsación misma no hace sino recordar la triste idea de la medida, pero entre dos pulsaciones hay algo que se parece al verdadero Tiempo. [...] Tiempo Puro, Tiempo Perceptivo, Tiempo Tangible, tiempo libre de todo contenido, contexto y comentario corriente [...]”<sup>463</sup>.*

La disquisición de uno de los personajes de la novela de Nabokov condensa en cierto modo algunas de las intuiciones y resoluciones de nuestro estudio sobre el tiempo y la imagen. En el caso que nos ocupa, la secuencia de “Sentimental Journey” dialoga y establece conexiones con las escenas que hemos seleccionado. La secuenciación de imágenes, y su puesta en página en forma de fotolibro, ofrecen un campo híbrido para que se establezca un diálogo entre ambas imágenes.

Recapitulando y a modo de resumen la elección de los tres autores a los que decidimos poner en diálogo con la secuencia de nuestro objeto de estudio nos parece acertada. Así como también es cierto que se podrían haber incluido otros autores y secuencias de otras obras, sí que las que conforman

---

<sup>463</sup> NABOKOV, V. *Ada o el ardor*. Barcelona: Anagrama, 2021. pp 546-549.

el punto seis de este estudio componen una muestra lo suficientemente significativa para poder refutar nuestra hipótesis. El marco teórico que hemos elaborado partiendo de Deleuze ha sido también acertado para poder tender puentes entre las dos disciplinas y hacerlas dialogar. Al tratarse de un esquema (el de Deleuze) basado en el tiempo y en cuestiones formales de la secuencia es sorprendentemente apto para ser aplicado a una serie de imágenes-en-secuencia, aunque estas no sean puramente cinematográficas. Aunque a priori improbable, las características de la taxonomía que Deleuze aplica a la imagen cinematográfica pueden ser trasladadas a la imagen fija sin resultar para nada ajenas. Es además la elección del fotolibro como medio de análisis es otro aspecto que ha ayudado a agilizar el dialogo al tratarse de un medio situado en el intersticio entre la imagen fija (en pared se entiende) y la imagen en movimiento. Un medio que encuentra su auge y desarrollo en gran parte gracias a la influencia de ambas disciplinas y que por tanto conserva rastros y huellas de una cierta idea estética que bascula constantemente entre ambas imágenes.

En el caso de la comparación con las secuencias de Yasujiro Ozu hay un evidente paralelo con el uso de las naturalezas muertas y del espacio vacío que entronca (conscientemente o no) con una idea estética común en el arte asiático y japonés en concreto. El modo en que operan estas imágenes en la secuencia del libro de Nobuyoshi Araki encuentra paralelos con los “pillow-shots” de Ozu. Estas imágenes además de esponjar la secuencia tienen la función de suspender la diégesis de la misma y dispersar la trama. Una apuesta por la ambigüedad que ambos autores hacen patente a través de

estas imágenes tan simples como enigmáticas a la vez. Ambos utilizan este recurso con el fin de evitar, o circunscribir, momentos álgidos y picos emocionales de la trama. Un estilo oblicuo y elíptico que pretende rehuir tanto el cliché que supone el género que abordan (el drama familiar el uno y el álbum de bodas el otro) como para evitar el momento decisivo. Ambos autores buscan a través de lo cotidiano explorar nuevas formas de narrar y entienden la imagen como un elemento dispersivo y flotante (dentro de la narración). Estas, entre otras características, hacen que encajen dentro del esquema de la imagen-tiempo de Deleuze.

Visto lo plausible de la comparación es lógico que se continúe esta con Roberto Rossellini, el padre del neorrealismo y una referencia ineludible de la modernidad cinematográfica en Europa. Del mismo modo que ocurre con Ozu hemos confirmado los frecuentes paralelos y similitudes. Así como ocurre en “Viaggio in Italia” de Rossellini, y en la secuencia de Araki también, cada vez que parece que la trama va por fin a materializarse y a seguir un camino recto se disuelve y vuelve a aparecer errante y evanescente. Ambos ofrecen visiones paralelas de cómo entender el tiempo y como se debe estructurar dentro de una obra. Vimos como Rossellini y Araki juegan constantemente con la expectativa del espectador para cuestionar los esquemas canónicos y la relación que el espectador debe establecer con la obra. Otro de los aspectos que conecta la secuencia de Araki con Rossellini es el de plantear con unos medios y lenguaje muy parcos (que no simples) una temporalidad a la contra. Plantean un movimiento (y tiempo) que no es recto ni enérgico (como la flecha de Le Guin) sino disperso y sin una dirección clara. Un tiempo (y una imagen)

que funciona(n) como contenedor(es) de experiencias. Un planteamiento y lenguaje en el que las imágenes se yuxtaponen sin ninguna jerarquía concreta. Rasgos que encontramos en Ozu y Rossellini y que encuentran continuidad en algunas obras de Michelangelo Antonioni. La comparación del uso del espacio vacío, desprovisto de acción y de cualquier personaje, como elemento central de este lenguaje del intersticio lo que conecta no solo a estos cineastas, sino como se pone de manifiesto en la comparación, también con la secuencia de “Sentimental Journey”. La escena final de “El Eclipse” es una sublimación de este lenguaje y una puesta en pantalla inapelable de la ruptura entre la imagen-movimiento y la imagen-tiempo. Con Antonioni nos acercamos al espacio vacío, como ocurría con Ozu, pero esta vez desde un ángulo distinto. En Antonioni, como en Araki, las escenas “vacías” ponen de manifiesto la autonomía de la cámara (y del ojo) respecto al esquema narrativo. Hasta el punto que ésta se distancia de historia “principal” mostrando otros lugares y paisajes. Un espacio (y tiempo) ajeno (o que transcurre en paralelo) a la trama compuesto de imágenes aparentemente residuales (el ‘instante cualquiera’ de Deleuze) pero que a su vez establecen una relación horizontal con las imágenes de la historia principal. De un modo parecido, aunque menos evidente formalmente, Araki nos presenta una estrategia similar a la de Rossellini y Antonioni: partir de un cliché (una historia de amor), entendido como un patrón formal y estético, que el espectador conoce y del que por tanto tiene una expectativa. Y es precisamente a través de esta expectativa, constantemente insatisfecha, a través de la cual esta nueva temporalidad queda enmarcada.

Más allá de las diferencias lo que es evidente es que en estos autores hay un interés por plantear un modo nuevo de entender el tiempo a través de la cotidianidad y como la imagen juega un rol fundamental en este proceso.

En el tercer caso de la comparación planteábamos las similitudes y conexiones de la secuencia del clímax de “Jeanne Dielman” con la escena íntima casi al final de “Sentimental Journey”. A pesar de lo improbable de la comparación entre dos autores tan dispares como Akerman y Araki, en el análisis de un fragmento de una de sus obras más emblemáticas se ha demostrado que ambos operan de un modo parecido dentro del cómputo global de la secuencia. Ambas ‘escenas’ ofrecen un clímax, pero no uno al uso. Donde esperaríamos una escena cumbre en la que las protagonistas se transforman y hacen avanzar la trama a su conclusión esto no ocurre, jugando otra vez con la expectativa del espectador. En ambos casos la escena, aunque de impacto visual (una presenta un acto sexual y la otra un asesinato en plano secuencia), lo que ponen de manifiesto es que dentro de la secuencia completa juegan el mismo papel que las escenas anodinas que las preceden y las que vendrán después. Un momento climático pero convertido en un ‘instante cualquiera’ *deleuziano*, o como desarmar otro de los pilares estéticos y formales del clasicismo a través de esta nueva temporalidad. Después de ambas escenas la secuencia continúa, volviendo al tono anodino anterior. Y no es casualidad que terminen con un “la vida sigue”, cerrando a medias el relato y con muchos interrogantes por resolver (¿Qué ocurre con la pareja de recién casados? ¿Cómo termina el viaje? ¿Qué ocurre con Jeanne? ¿Pagará por su asesinato? ¿Escapará a la justicia?). Es quizás un tipo de final



adecuado o por lo menos consecuente con lo que estos films plantean. Se podría decir lo mismo del final de “Tokyo Monogatari”, de “Viaggio in Italia” y de “L’Eclisse”. Todas terminan con más interrogantes que respuestas. Es quizás un modo de plantear que el momento que hemos compartido con los personajes no sea quizás el momento más importante de sus vidas, siempre habrá un antes y un después potencialmente tan importante, o más, que el relato en sí.

Haciendo un repaso a los puntos en común entre las secuencias que hemos elegido se hace patente que hay similitudes innegables, hasta el punto de que en cierto grado confirman nuestra hipótesis. Sería interesante ampliar las muestras para hacer más exhaustiva la comparación, pero a la vez creemos que son lo suficientemente representativas para como mínimo establecer una base sólida.

\*\*\*

A pesar de todas las similitudes, puntos de encuentro, paralelismos y auténticas superposiciones hay un problema (o cuestión) que planea sobre este análisis: La duración. El problema de la discreción y no-discreción del tiempo y el espacio como lo plantea Bergson. Podemos entender que las imágenes de Araki en “Sentimental Journey” funcionan dentro de la secuencia/lógica/diégesis del libro y, como la imagen-tiempo, evidencian y proponen una concepción del tiempo como un continuo en el que se descarta una estructura tradicional canónica. Pero por otro lado su naturaleza fotográfica, es decir como imágenes fijas, evidencia a su vez la discreción (entendida como división y compartimentalización), del tiempo y del espacio

colocándolas en cierto modo como piezas dentro del encaje de la imagen-movimiento. Funcionan como un híbrido: no son imagen-tiempo (o por lo menos no del todo, al carecer de duración, de no-discreción) y a su vez no operan como imagen-movimiento por llevar la contraria precisamente a estas estructuras narrativas (motrices y dinámicas) que caracterizan este tipo de imágenes.

En este esquema en que el tiempo es indisociable al espacio (la imagen-movimiento) un objeto se desplaza en el espacio y es este mismo desplazamiento el que marca el paso del tiempo. Pero si dejamos de lado este esquema y medimos el tiempo a través del ritmo y no de la continuidad, (o la necesidad de la misma que en el cine toma cuerpo a través de la duración) es entonces en este punto en que la fotografía puede funcionar u operar de un modo parecido a la imagen en movimiento y expresar “algo que se parece al verdadero Tiempo”<sup>464</sup>. El ritmo, como propone Rosalind Krauss, funciona primero como un elemento que desestabiliza la mirada respecto al espacio y el tiempo. Cuando el ritmo permea la forma entonces el espacio y el tiempo pierden claridad e inmediatez<sup>465</sup>. Gaston Bachelard también propone una aproximación diferente a la duración: “*We have to closely examine any image of continuity in order to see hatches of discontinuity. These hatches seem to be a continued shade, but that is a result of blurred heterogeneity. It is an argument that we have already presented many times. Here we will see it freshly through a particular metaphor, that is, by analyzing the layer of music*

---

<sup>464</sup> NABOKOV, V. Op. Cit., 2021. p548.

<sup>465</sup> TORLASCO, D. Op. Cit., p122.

*and a poem*”<sup>466</sup>. Bachelard propone, como ocurre en las metáforas, el encadenamiento de una serie de instantes que se nos presenta como si fuera la duración misma. Es decir, la metáfora crea una sensación (falsa) de duración a través de unir instantes<sup>467</sup>. De un modo parecido, podríamos inferir, en que la imagen fija a través de las imágenes en secuencia crea un encadenamiento que remite (y transmite) a la sensación y a la idea de continuidad y por extensión a la duración.

Siguiendo el hilo de las ideas de Bachelard encontramos la noción del ritmo de Henri Lefebvre y su proyecto ‘rythmanalyse’<sup>468</sup>. El cuerpo se convierte en el primer punto de análisis, como una herramienta imprescindible para desarrollar un nuevo tipo de investigaciones: “El cuerpo nos sirve como metrónomo”<sup>469</sup>. Es en este punto en el que podemos extraer similitudes con el proceso que Jonathan Crary describía en su estudio sobre el observador moderno, y en concreto como éste se caracteriza por ser el centro de una nueva visión que rompe en pedazos la idea unitaria de una

---

<sup>466</sup> BACHELARD, G. *La dialectique de la durée*. Paris: P.U.F.,1963. p113. En: HASHIZUME, K. “Bachelard’s theory of time: Missing link between science and art” En: *Aesthetics* n.13. Tokyo: The Japanese Society for Aesthetics/Tokyo University, abril de 2009.

<sup>467</sup> HASHIZUME, K. Op. Cit., 2009.

<sup>468</sup> ‘Rythmanalyse’ que se traduce como “ritmoanálisis” es un concepto inventado primero por el filósofo portugués Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos alrededor de 1931 y que Bachelard desarrolla para posteriormente ser recogido por Henri Lefebvre en su colección de ensayos: LEFEBVRE, H. *Rhythmanalysis*. London: Bloomsbury Academic, 2021.

<sup>469</sup> *Ibidem.*, p.6.

visión general y universal<sup>470</sup>. Del mismo modo Lefebvre vincula la percepción del tiempo a través del ritmo, y por tanto cada cuerpo percibe y se mueve a diferente ritmo haciendo a priori la experiencia del tiempo personal. Lefebvre coloca el cuerpo, con sus movimientos, gestos y ritmos en el centro del análisis, pero también plantea que todo a nuestro alrededor tiene un ritmo. Una serie de repeticiones y variaciones que lo que hacen es desvincular, o por lo menos distanciar, el tiempo del espacio. Lo que ponen de manifiesto tanto Crary como Lefebvre, a pesar de sus diferencias, es la existencia de una serie de estrategias (visuales, estéticas, filosóficas) que van a la contra del clasicismo (y de una cierta modernidad) en cuanto que buscan los intersticios del discurso institucional para plantear espacios de resistencia. La importancia del ritmo como elemento central para analizar la temporalidad nos podría ofrecer (quizás) soluciones o alternativas al problema de la duración y ofrecer posibilidades para estudios futuros. Un camino diferente en el que la mirada, ya desvinculada por completo de la espacialidad (y del movimiento), se erige como elemento central. Un elemento que conecta los diferentes tipos de imágenes sin el obstáculo del lenguaje y de la duración. Como hace Tom Gunning en su ensayo “A Cinema of Vision”<sup>471</sup> con este estudio además de apuntar similitudes y consonancias entre imágenes dentro del marco de la modernidad, reivindicamos un cierto tipo de imagen o “estética de la visión” en el que una serie de elementos (entre ellos el ritmo)

---

<sup>470</sup> CRARY, J. Op. Cit., 1992.

<sup>471</sup> Publicado en edición bilingüe catalán e inglés: GUNNING, T. *A Cinema of Vision/ Un Cinema de la Visió*. Barcelona: CCCB, 2022.

se alinean para “conjurar la riqueza (y belleza) contingente”<sup>472</sup> de un evento. Del mismo modo que se consume la cerilla de la que nos habla Lyotard lo hace el hielo que Alÿs, ambas acciones guiadas no por un objetivo o resultado (no al menos dentro del esquema reduccionista del capitalismo) sino por el placer del proceso el placer por ver. Una “fascinación primitiva” que se “despliega de un modo evidente: en este modo de copar un momento gracias a su movimiento contingente”<sup>473</sup>. Una fascinación por ver que está en la esencia misma de nuestra existencia, nuestra cotidianidad y a su vez de la imagen fija y en movimiento.

A pesar de sus errores, dudas e imperfecciones queremos creer que este estudio puede ser un paso (pequeño) hacia una dirección interesante. En cómo podemos encarar las imágenes de diferentes disciplinas y épocas y hacerlas a dialogar. En nuestro caso hay dos imágenes<sup>474</sup> que están en el origen de esta investigación. La primera una imagen de Hiroshi Sugimoto de un cine vacío. La sala iluminada por la luz de la pantalla que forma un rectángulo blanco en el centro de la imagen. Una pantalla que ha quedado en blanco debido a la exposición prolongada (lo mismo que la proyección de un film). Una imagen de la que por tanto la imagen cinematográfica queda sobreexpuesta y de la que solo permanece su sublimación: un rectángulo de

---

<sup>472</sup> *Ibidem*, p14.

<sup>473</sup> *Ídem*.

<sup>474</sup> Curiosamente por dos fotógrafos japoneses (Nobuyoshi Araki y Hiroshi Sugimoto) aunque de generaciones diferentes y ambas obras hechas en épocas, contextos e intenciones y estéticas completamente diferentes.

luz. La segunda imagen es de Nobuyoshi Araki y es una de las más emblemáticas del libro "Sentimental Journey". En ella vemos a Yoko dormida en una barca mientras navegan por un río durante su luna de miel. Una imagen de múltiples y sugerentes implicaciones pero que curiosamente en su puesta en página conforma una cierta consonancia con la imagen de Sugimoto. El rectángulo blanco es el que envuelve la imagen de Araki, fija y colocada en el centro como la pantalla sobreexpuesta. Pero lo que esta sobreexposto en este caso es todo lo que rodea la imagen. Una imagen que permanece en su estado más elemental: el frame único. Dos imágenes entre las que, más allá de un juego formal de consonancias, se establece un diálogo improbable. Un diálogo que intuíamos pero que nos costaba poner en palabras. Y esta ha sido una de las primeras, y sostenidas, motivaciones del trabajo. Aunque aún quedan muchas vías e ideas por explorar en este intersticio entre el cine y la fotografía creemos que esta investigación presenta una humilde aportación.



475

---

<sup>475</sup> Imagen de "Sentimental Journey" de Nobuyoshi Araki, que con su paginado de imágenes horizontales centradas en la página y con amplio margen blanco se asemeja al de una proyección.



476

---

<sup>476</sup> Imagen "Regency, San Francisco, 1992" de la serie "Theaters" de Hiroshi Sugimoto.





## 8. DOCUMENTACIÓN

## 8.1. BIBLIOGRAFÍA

Akerman, C. “In her Own Time: Interview with Miriam Rosen”. En: Company, D. (ed.) *The Cinematic*. London & Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2007.

Alberca, M. *El Pacto Ambiguo: De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

Antonioni, M. *That Bowling Alley on the Tiber. Tales of a Director*. New York & Oxford: Oxford University Press, 1986.

—— *Para mí, hacer una película es vivir*. Barcelona: Paidós, 2002.

Araki, N. *ゼロックス写真帖 [zerokkusu shashincho]*. Tokyo: Autopublicado, 1970.

—— *センチメンタルな旅 [senchimentaru na tabi]* (Sentimental Journey). Tokyo: Autopublicado, 1971

—— *荒木経惟の偽日記 [arakinobuyoshi no nisenikki]* (*Nobuyoshi Araki's Pseudo-Diary*). Tokyo: Byakuya Shobo, 1980.

—— “東京は、秋” [*tokyo wa, aki*] (*Tokyo es otoño*). Tokyo: Sanseido, 1984.

—— *冬へ Tokyo: A City Heading for Death*. Tokyo: Magazine House, 1990.

—— *東京ラッキーホール [tokyo rakki hooru]* (*Tokyo Lucky Hole*). Tokyo: Mother Brain, 1990.

—— *センチメンタルな旅 冬の旅 [Senchimentaru na tabi fuyu no tabi]*. (*Sentimental Journey/ Winter Journey*). Tokyo: Shinchosha, 1991.

—— *AKT-TOKYO 1971-1991*. Graz: Camera Austria, 1992.

—— *AKT-TOKYO 1971-1991, Austria, 1992, Documents*. Tokyo: Autopublicado, 1992.

—— *食事 [shokuji]* (*el banquete*). Tokyo: Magazine House, 1993.

—— *エロス [erotos]*. Tokyo: Libro Port, 1993.

—— *春雪抄 [shunsetsushou]/ Blind Love*. Tokyo: Photo-planète, 1999.

—— *センチメンタルな旅・春の旅 [senchimentaru na tabi haru no tabi]* (*Sentimental Journey - Spring Journey*). Tokyo: Rat Hole, 2010.

—— *Self, Life, Death*. New York: Phaidon, 2011.

—— *Ararchy Photobook Mania*. Shizuoka: Izu Photo Museum, 2012.

—— *The Banquet*. New York: Errata Editions, 2012.

—— *Love on the Left Eye*. Tokyo: Taka Ishii, 2014.

- “センチメンタルな旅 1971年 コンタクトシート 1-18/ Sentimental. Journey. 1971. Contact Sheets 1-18” en 特集 荒木経惟のたのしい写真術 [Special Number. Nobuyoshi Araki's Fun Photography] SWITCH vol.33 No.2. Tokyo: 20 de enero de 2015.
- *Sentimental Journey (reprinted edition)*. Tokyo: Kawade Shobo Shinsha, 2016.
- さっちゃん: オリジナル版 [Sacchin: orijinaruban] (*Sacchin: versión original*). Tokyo: Kawade Shobo Shinsha, 2017.
- *Gekko Shashin*. Tokyo: Switch Publishing, 2019.
- Araki, N.; Goldin, N. *Tokyo Love*. Tokyo: Ota Shuppan, 1994.
- *Tokyo Love*. Zurich: Scalo, 1995.
- Bachelard, G. *La dialectique de la durée*. Paris: P.U.F., 1963.
- Baetens, J; Streitberger, A.; van Gelder, H. (eds.). *Time and Photography*. Leuven: Leuven University Press, 2018.
- Barthes, R. *Image Music Text*. London: Fontana Press, 1977.
- *Caro Antonioni*. Bologna: Cineteca del Comune, 1980.
- *Camera Lucida*. Barcelona: Paidós, 1989.
- *Empire of signs*. New York: Noonday Press, 1992.
- *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Baudelaire, C. *The Painter of Modern Life and Other Essays*. London: Phaidon Press, 1995.
- Bazin, A. *¿Qué es el cine?* Madrid: Ediciones Rialp, 2001.
- Bellour, R. *Between-the-Images*. Zurich & Dijon: JRP Ringier/ Les presses du reel, 2011.
- Bernstein, J.; Schneier, M.; Friedman, V. “Male Models Say Mario Testino and Bruce Weber Sexually Exploited Them”. En *The New York Times*. New York: 13 de enero de 2018.  
<https://www.nytimes.com/2018/01/13/style/mario-testino-bruce-weber-harassment.html>  
 Recuperado: 28 de septiembre de 2022.
- Bensmaïa, R. “From the Photogram to the Pictogram: On Chris Marker’s *La Jetée*”, *Camera Obscura* 24, 1990.

Bergala, A. “Roberto Rossellini y la invención del cine moderno”. En: Rossellini, R. *El cine revelado*. Barcelona: Paidós, 2000.

Berger, J. *Understanding a Photograph*. London: Penguin, 2013.

——— *Steps Towards a Small Theory of the Visible*. UK: Penguin, 2020.

Blanchot, M. “Everyday Speech” en: Johnston, S. (ed.) *The Everyday*. London & Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery/ MIT Press, 2008.

Boyer, T. “Deleuze and the Time-Image in Early Summer”. En: *Kino: The Western Undergraduate Journal of Film Studies*. Vol 6, Issue 1. Ontario: 2015. pp2-3.

<https://ojs.lib.uwo.ca/index.php/kino/article/view/6288/5050>

Recuperado: 12 de octubre de 2022.

Broodthaers, M. *Un Coup de dés jamais n’abolira le hasard*. Cologne & Antwerp: Galerie Wide White Space & Galerie Michael Werner, 1969.

Burch, N. *To the Distant Observer. Form and meaning in the Japanese cinema*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1979.

——— *El tragaluz del infinito (Contribución a la genealogía del lenguaje cinematográfico)*.

Madrid: Cátedra, 1999 (4ª ed.).

Burgin, V. *The Remembered Film*. London: Reaktion Books, 2004.

——— “Possessive, Pensive and Possessed”. En: Company, D. (ed.) *The Cinematic*. London & Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2007.

——— “The Eclipse of Time” en: Baetens, J; Streitberger, A.; van Gelder, H. (eds.). *Time and Photography*. Leuven: Leuven University Press, 2018.

Company, D. (ed.) *The Cinematic*. London & Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2007.

——— *Photography and Cinema*. London: Reaktion Books, 2008.

——— “Modern Vision” en: *Aperture 231. Film & Foto*. New York: Aperture Foundation, 2018.

Company, D.; Naudts, J. (eds.) *The Still Point of the Turning World: Between. Photography and Film*. Heidelberg: Kehrer Verlag, 2017.

Castleman, R. *A Century of Artists Books*. New York: MoMA, 1994.

Clark, L. *Tulsa*. New York: Autopublicado, 1971.

Crary, J. *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1992.

——— *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001.

Darke C. *La Jetée*. London: Palgrave/BFI, 2016.

Darke, C.; Rashid, H. (eds.) *Chris Marker. A Grin Without a Cat*. London: Whitechapel Gallery, 2014.

Deleuze, G. *Cinema II. The Time-Image*. London/ New York: The Athlone Press, 2000.

——— “The Brain Is the Screen. An Interview with Gilles Deleuze” en: Flaxman, G. (ed) *The Brain Is The Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

——— *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós, 2018.

Desser, D. (ed.) *Ozu's Tokyo Story*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

Doane, M. *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive*. Cambridge & London: Harvard University Press, 2002.

Dubois P. (ed.) *Théoreme 6: Recherches sur Chris Marker*. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002.

Edström, A. *Spidernets Places A Crew/ Waiting Some Birds A Bus A Woman*. Göttingen: SteidlMACK, 2004.

——— *Loops*. London: Antenne Publishing, 2019.

——— *Shiotani*. Amersfoort: AKPE Books, 2021.

van der Elsken, E. *Love on the Left Bank*. Manchester: Dewi Lewis, 2013.

Evans, W. *American Photographs*. New York: MoMA, 2012.

Flaxman, G. (ed.) *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

- Fowler, E. *The Rethoric of Confession. Shishosetsu in Early Twentieth-Century Japanese Fiction*. Berkeley: University of California Press, 1988.
- Frank, R. *Les Américains*. Paris: Delpire, 1958.  
 ——— *The Lines of my Hand*. Tokyo: Yugensha, 1972.
- Friedel, H. (ed.) *Moments in Time. On Narration and Slowness*. München: Hatje Cantz, 1999.
- Funch, P. *42nd and Vanderbilt*. Oakland, California: TBW Books, 2016.
- Gaensheimer, S. “Moments in Time” (1999) En: Company, D. (ed.) *The Cinematic*. London & Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2007.
- Goldin, N. *The Ballad of Sexual Dependency*. New York: Aperture, 1989.
- Graham, P. *A Shimmer of Possibility*. Göttingen: SteidlMACK, 2007.  
 ——— *The Present*. London: Mack, 2011.
- Greenough, S. *Looking In: Robert Frank’s The Americans*. Göttingen: Steidl, 2009.
- Groom, A. (ed.) *Time*, London & Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2013.
- Guidi, G. *Tra l’altro, 1976-1981*. London: Mack, 2020.
- Gunning, T. “Never Seen this Picture Before: Muybridge in Multiplicity”. En: Company, D. (ed.) *The Cinematic*. London & Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2007.  
 ——— *A Cinema of Vision/ Un Cinema de la Visió*. Barcelona: CCCB, 2022.
- Hashizume, K. “Bachelard’s theory of time: Missing link between science and art” En: *Aesthetics* n.13. Tokyo: The Japanese Society for Aesthetics/Tokyo University, abril de 2009.
- Hijiya-Kirschner, I. *Rituals of Self-Revelation: Shishosetsu as Literary Genre and Socio-Cultural Phenomenon*. Harvard: Harvard University Asia Center, 1996.
- Horn, R. *You are the Weather*. Zurich: Scalo, 1997.
- Isherwood, C. *Goodbye to Berlin*. St Albans: Triad/ Panther Books, 1977.

- Isozaki, A. *Japan-ness in Architecture*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2011.
- Johnston, S. (ed.) *The Everyday*. London & Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery/ MIT Press, 2008.
- Kaneko, R.; Vartanian, I. (eds) *Japanese Photobooks of the 1960's and 70's*. New York: Aperture, 2009.
- Kirstein, L. "Photographs of America: Walker Evans" en EVANS, W. *American Photographs*. New York: MoMA, 2012.
- Klein, W. *Life Is Good and Good for You in New York. Trance Witness Revels*. Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore, 1956.  
—— *Tokyo*. Tokyo: Zokeisha, 1964.
- Kohara, M. "Araki and 3.11" en: Araki, N. *Ararchy Photobook Mania*. Shizuoka: Izu Photo Museum, 2012.
- Koren, L. *Wabi-Sabi for Artists, Designers, Poets & Philosophers*. Point Reyes, California: Imperfect Publishing, 1994.
- Kracauer, S. *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Kundera, M. *Slowness*. New York: Harper Collins, 1997.
- Le Guin, U.K. *The Carrier Bag Theory of Fiction*. UK: Ignota, 2019.
- Lefebvre, H. "Clearing the Ground" en: Johnston, S. (ed.) *The Everyday*. London & Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery/ MIT Press, 2008.  
—— *Rhythmanalysis*. London: Bloomsbury Academic, 2021.
- Lerski, E. *Metamorphosis through Light*. Lingen: Luca Verlag, 1982.
- Lyotard, F. *Dispositivos Pulsionales*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981.



Mangolte, B. *Selected Writings 1998-2015*. Wien & Berlin: Kunsthalle Wien & Sternberg Press, 2017.

Margulies, I. *Nothing Happens. Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Durham & London: Duke University Press, 1996.

Marker, C. *Commentaires 1*. Paris: Éditions du Seuil, 1961.

——— *La Jetée: Ciné-roman*. New York: Zone Books, 2008.

Medeiros, M.; Mendes Flores, T.; Cunha Leal, J. (eds.) *Photography and Cinema. 50 Years of Chris Marker's La Jetée*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2015.

Metz, C. "Photography and Fetish". En: Company, D. (ed.) *The Cinematic*. London & Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2007.

Michalska, J. "Poland's answer to the Guerrilla Girls—the 'bison ladies'—stage protest against Araki exhibition in Warsaw". En *The Art Newspaper* [online]. 3 de agosto de 2018. <https://www.theartnewspaper.com/2018/08/03/polands-answer-to-the-guerrilla-girlsthe-bison-ladiesstage-protest-against-araki-exhibition-in-warsaw> Recuperado: 28 de septiembre de 2022.

Mikhailov, B. *Serie von vier (Series of four)*. Cologne & New York: Walther König, 2020.

Miki, A. "The Photographic Life of Nobuyoshi Araki" en: Araki, N. *Self, Life, Death*. New York: Phaidon, 2011.

Moholy-Nagy, L. *Malerei, Fotografie, Film*. Munich: Albert Langen Verlag, 1925.

Morris, E. *Believing is Seeing (Observations on the Mysteries of Photography)*. New York: The Penguin Press, 2011.

Mulvey, L. *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books, 2006.

——— "Stillness in the Moving Image: Ways of Visualizing Time and Its Passing". En: Company, D. (ed.) *The Cinematic*. London & Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2007.

Nabokov, V. *Ada o el ardor*. Barcelona: Anagrama, 2021.

Nakahira, T. 来るべき言葉のために [*Kitarubeki kotoba no tame ni*]. Tokyo: Fudosha, 1970.  
—— 来るべき言葉のために/*For a Language to Come*. Tokyo: Osiris, 2010.  
—— *Circulation: Date, Place, Events*. Tokyo: Osiris, 2012.  
—— *La ilusión documental*. Barcelona: Ca l'Isidret Edicions, 2018.

Nakahira, T.; Shinoyama, K. 決闘写真論 [*kettouhashinron*] (Duelo fotográfico). Tokyo: Asahi Shinbunsha, 1977.

Nishiguchi, T.; Watanabe, M. (eds.) *Araki Nobuyoshi*. Tokyo: Kawade Shoubu Shinsha, 2010.

Orlow, U. "Photography as Cinema: La Jetée and the Redemptive Powers of the Image" (1999/2006) en: Company, D (ed.) *The Cinematic*. London & Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2007.

Ozu, Y. *Yasujiro Ozu*. Tokyo: Muji Books, 2017.

Parkes, G. & Loughnane, A. "Japanese Aesthetics. Mono no aware: the pathos of things" En: Zalta, E. (ed.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford: invierno de 2018.  
<https://plato.stanford.edu/archives/win2018/entries/japanese-aesthetics/>  
Recuperado: 11 de octubre de 2022.

Perec, G. *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012.

Probst, B. *Street, Fashion, Nudes, Still Lifes*. Nuremberg: Kunsthalle Nürnberg, 2021.

Restivo, A. "Into the breach. Between The Movement-Image and the Time- Image" en: Flaxman, G. (ed.) *The Brain is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 2000.

Rich, M. "When an Erotic Photographer's Muse Becomes His Critic". En *The New York Times*. New York: 5 de mayo de 2018.  
<https://www.nytimes.com/2018/05/05/world/asia/nobuyoshi-araki-photographer-model.html>  
Recuperado: 28 de septiembre de 2022.

Richie, D. *Ozu*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1977.

- Richter, G. *Atlas*. London: Thames & Hudson, 2007.
- Rossellini, R. *El cine revelado*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Ruscha, E. *Twentysix Gasoline Stations*. Los Angeles: National Excelsior Press, 1963.
- Sanai, M. “わからない” [*wakaranai*]. Tokyo: Korinsha Press, 1998.
- Solnit, R. *River of Shadows. Eadweard Muybridge and the Technological Wild West*. New York: Viking Penguin, 2003.
- Stimson, B. *The Pivot of the World: Photography and its Nation*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2006.
- Tagg, J. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.
- Taki, K. (et al) *The Japanese Box*. Göttingen: Steidl/ 7L, 2001.  
—— *Provoke. Provocative Materials for Thought/ Complete Reprint of 3 Volumes*. Tokyo: Nitesha, 2018.
- Terhune, D. B.; Sullivan, J. G.; Simola J. M. “Time dilates after spontaneous blinking” en: *Current Biology. Volume 26, Issue 11*. Cambridge, Massachusetts: 6 de junio de 2016.  
<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0960982216303323>  
Recuperado: 21 de octubre de 2022.
- Tomatsu, S. *11:02 Nagasaki*. Tokyo: Shaken, 1968.
- Torlasco, D. *The Rhythm of Images. Cinema beyond Measure*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 2021.
- Uchida, M. “Documents Nobuyoshi Araki” en: Nishiguchi, T.; Watanabe, M. (eds.) *Araki Nobuyoshi*. Tokyo: Kawade Shoubou Shinsha, 2010.
- Virilio, P. “On Georges Perec” en: Johnston, S. (ed.) *The Everyday*. London & Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery/ MIT Press, 2008.
- Wenders, W. “Time Sequences, Continuity of Movement”. En: Company, D. (ed.) *The Cinematic*. London & Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2007.

Wollen, P. “Fire and Ice”, 1984. En: Company, D. (ed.) *The Cinematic*. London & Cambridge, Massachusetts: Whitechapel Gallery/MIT Press, 2007.

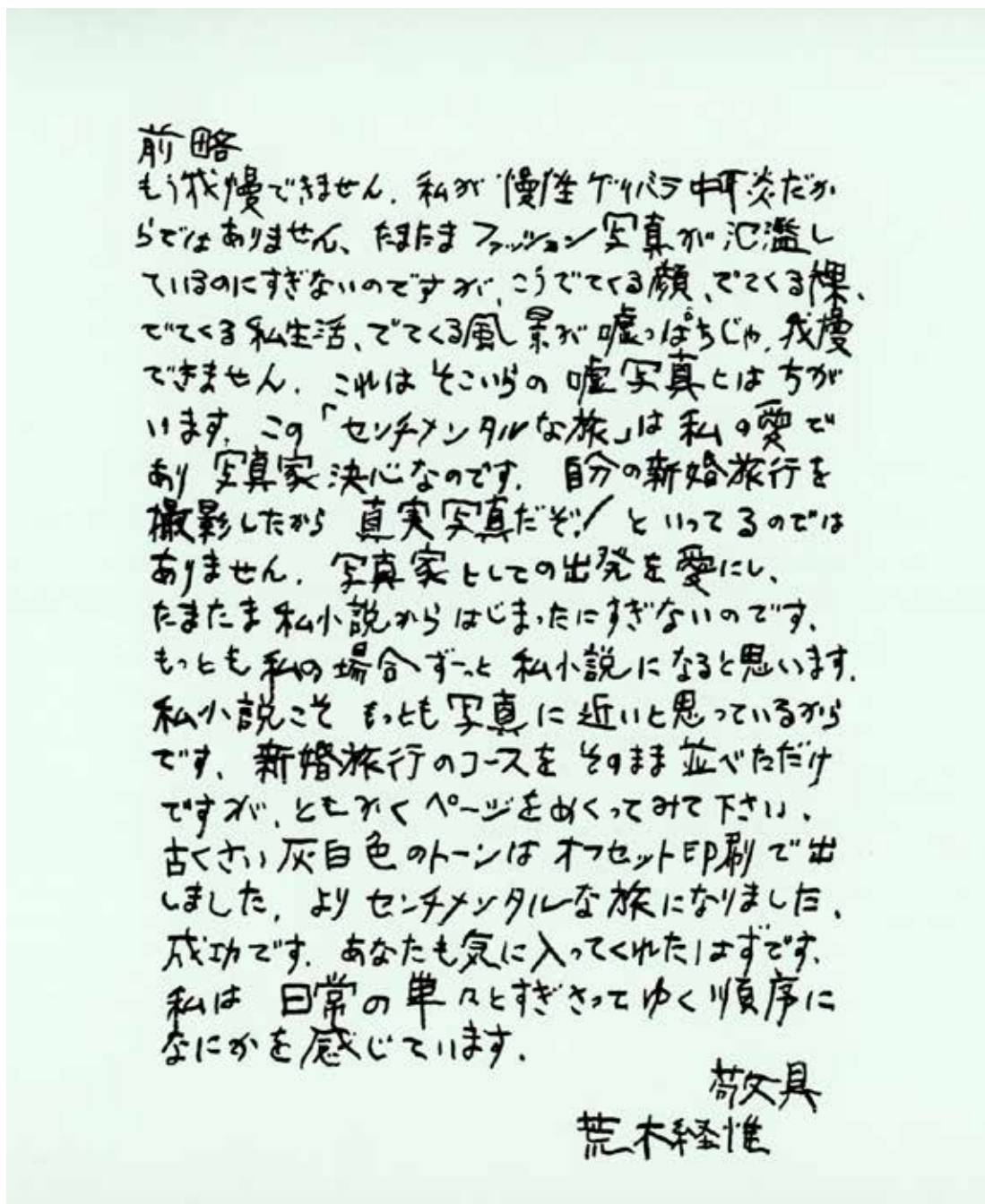
Xoubanova, A. *Un Universo Pequeño*. Barcelona & Tokyo: Ca l'Isidret/ Rondade, 2015.

Yamaguchi, M. “Japan’s Debate Over What’s Obscene Heats Up”. En *AP News*. Tokyo: 19 de Junio de 1991. <https://apnews.com/article/95f3d565417e6c884cf923a5def642a8>  
Recuperado: 28 de septiembre de 2022.

Yasumi, A. “写真の小説的強度—荒木経惟『春雪抄』のためのノート [shashinno shousetsutekikyoudo- araki nobuyoshi `shunsetsushou' no tameno nooto] (La fuerza novelesca de la fotografía. Notas para “Lluvia de primavera” de Nobuyoshi Araki)” en: ARAKI, N. *春雪抄 [shunsetsushou]/ Blind Love*. Tokyo: Photo-planète, 1999.  
—— “*Optical Remnants: Paris, 1971, Takuma Nakahira.*” En: Nakahira, T. *Circulation: Date, Place, Events*. Tokyo: Osiris, 2012.

## 8.2. MATERIALES GRÁFICOS

### 8.2.1. Nota de introducción a “Sentimental Journey”.



477

<sup>477</sup> Extraída de: ARAKI, N. *Op. Cit.*, 2016.

Traducción al inglés:

*“Dear Reader*

*I can't bear it any longer, and it's not because I'm suffering from chronic diarrhea and tympanitis. It's just because there are so many fashion photographs around, and I simply can't put up with the fact that all the faces, the naked bodies, the private lives, the scenery all look so fake. This book is different from all these fake photographs. This 'Sentimental Journey' is a symbol of my love, the resolve of a photographer. I'm not saying that these are truthful photographs just because I photographed my honeymoon. My point of departure as a photographer was love, and I just happened to have started from the idea of the 'I' novel. My whole career has been along the lines of an 'I' novel. I feel that it's the 'I' novel that comes closest to photographs. All I've done is to arrange the photographs in accordance with the passage of my honeymoon, but I'd like you to flick through the pages. The old-fashioned greyish tone was created by offset printing. It's become an even more sentimental journey for me. It's a success and I'm sure you'll like it. I feel something in the slow progression of daily routine.*

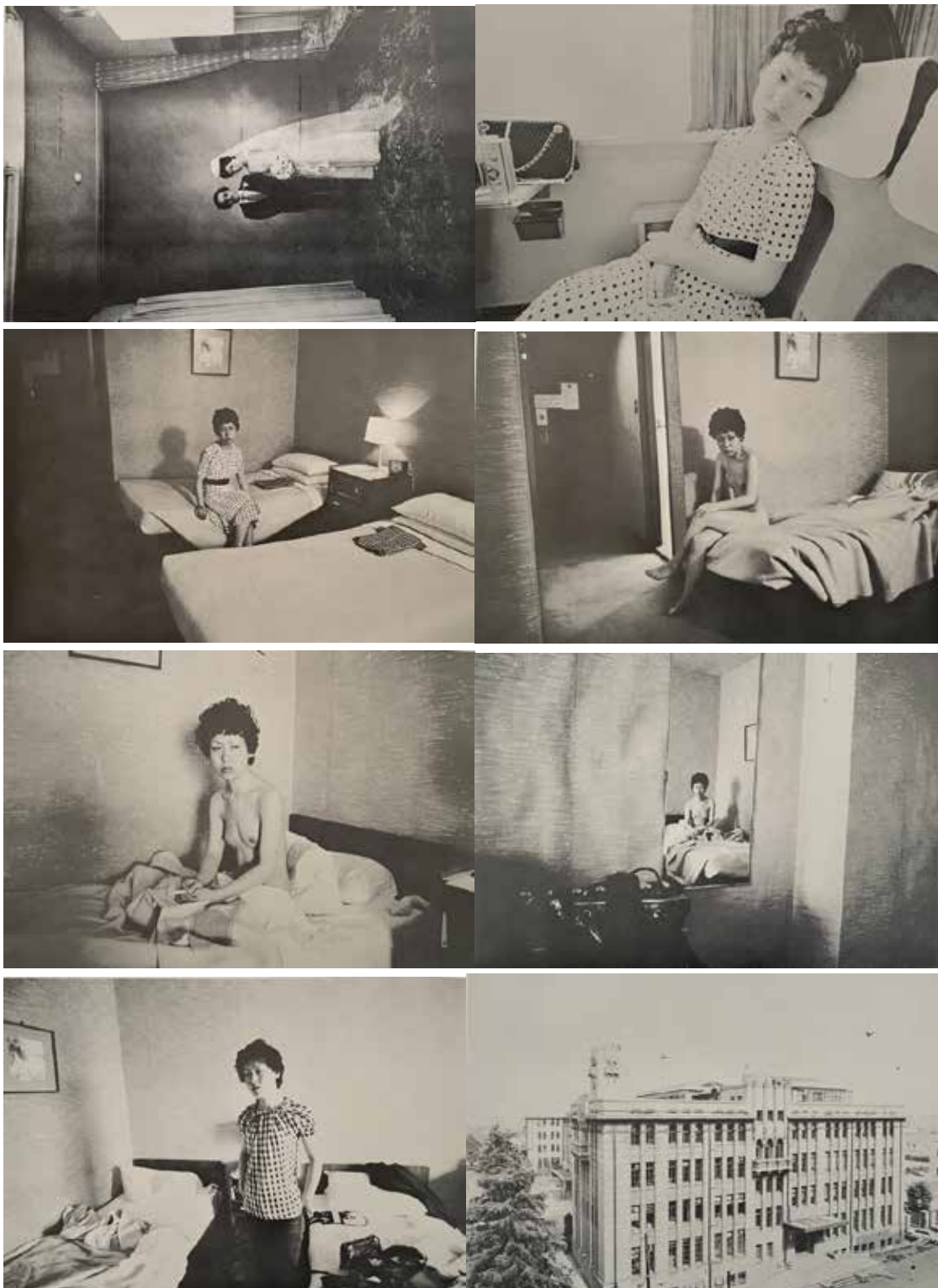
*Yours sincerely,*

*Nobuyoshi Araki*<sup>478</sup>

---

<sup>478</sup> Originalmente publicada en: ARAKI, N. *Op. Cit.*, 2011.

8.2.2. Secuencia completa de "Sentimental Journey". (1-108, de izquierda a derecha y de arriba abajo)









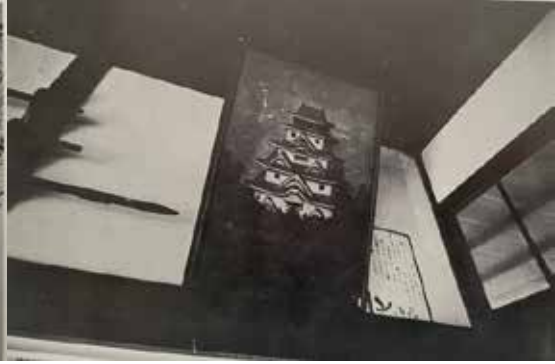
















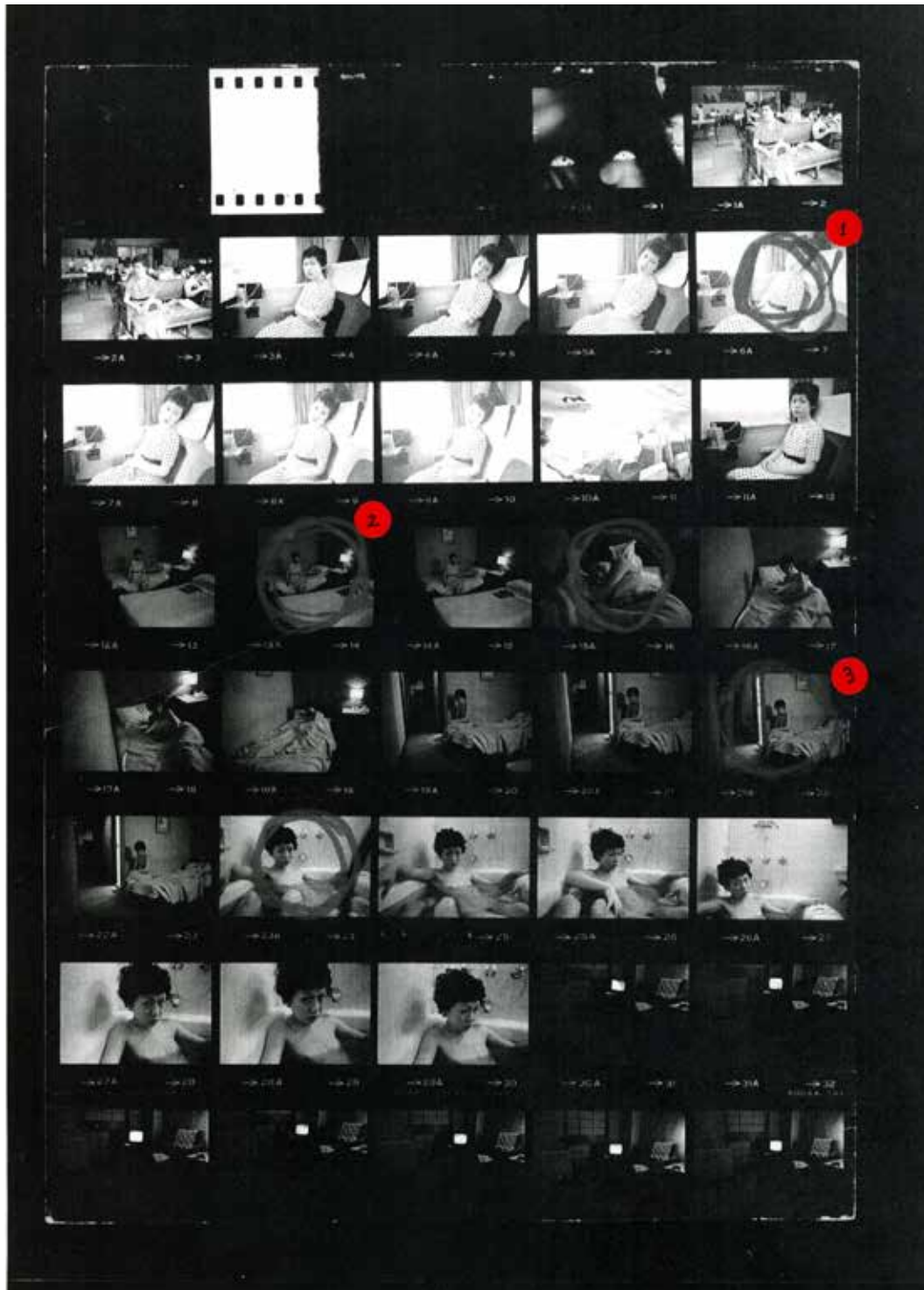




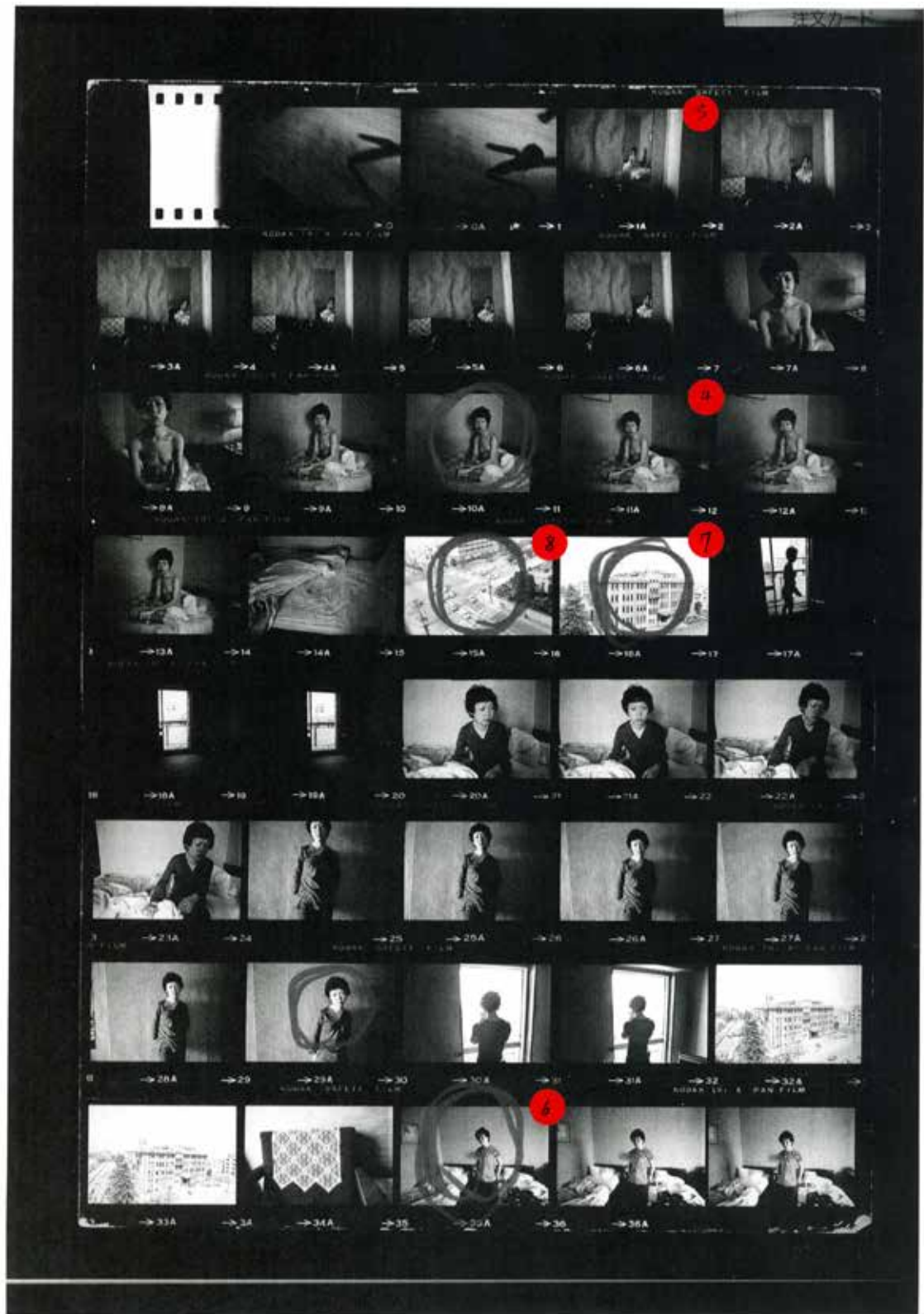


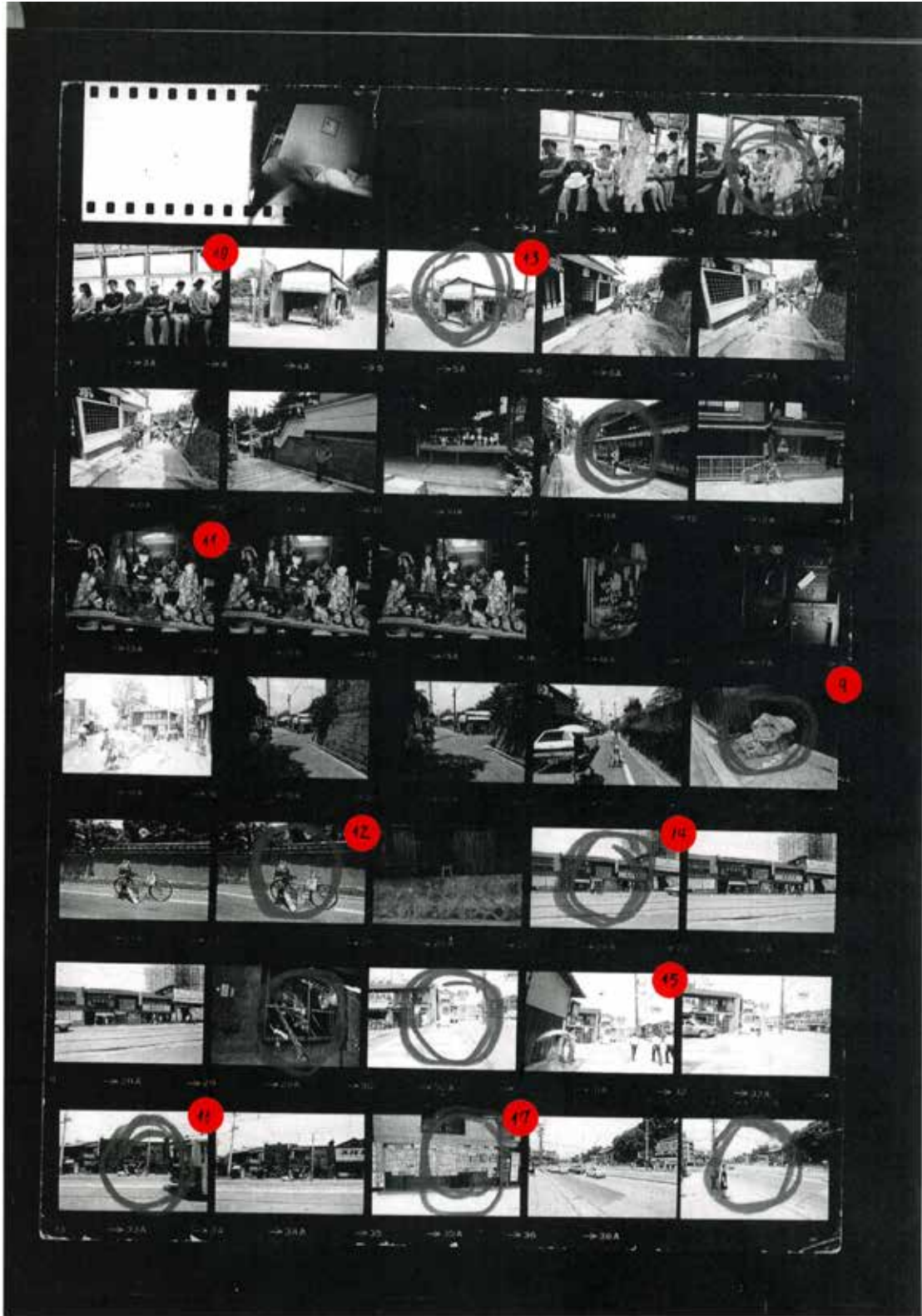


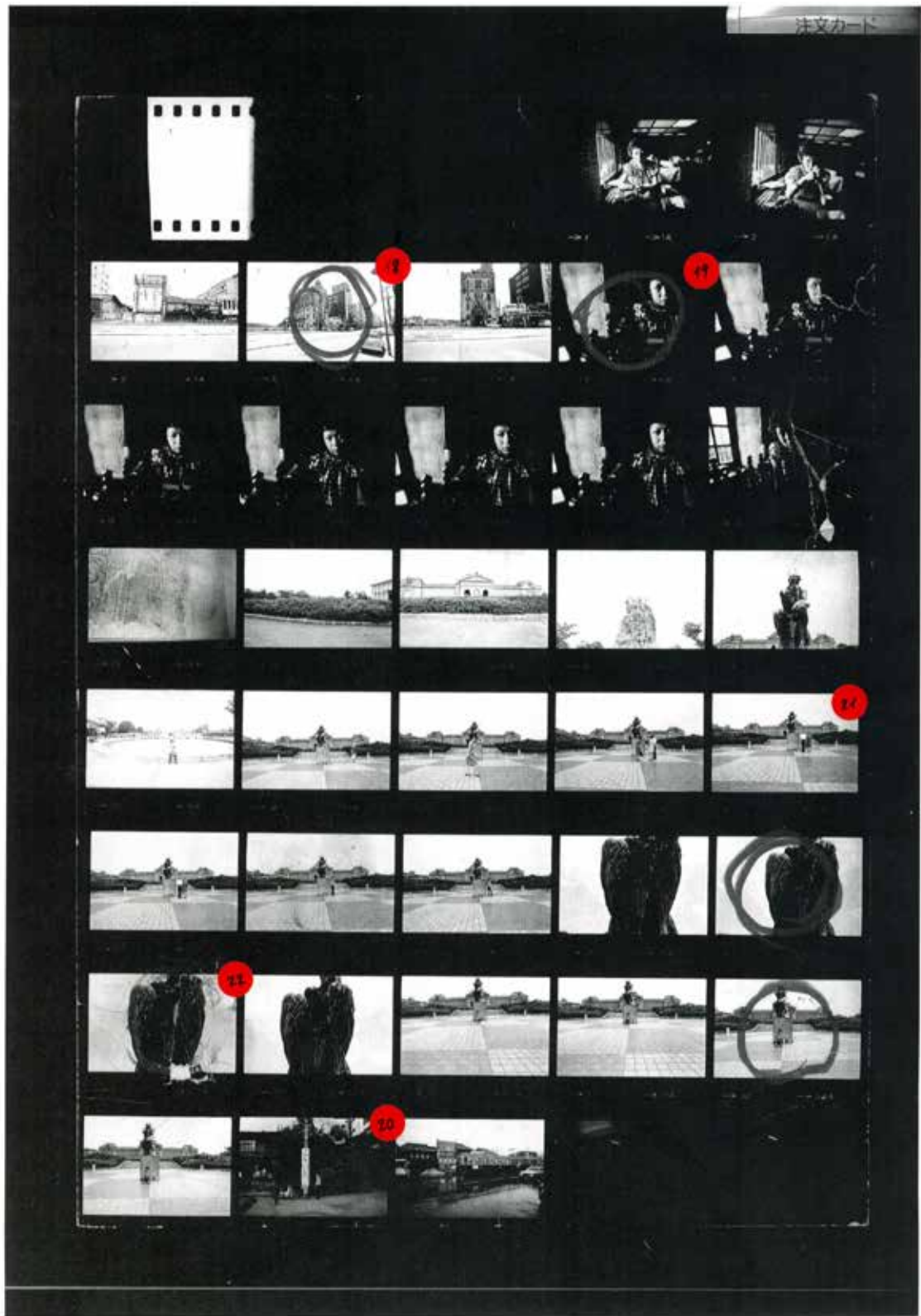
### 8.2.3. Hojas de contacto de "Sentimental Journey" (1-18).<sup>479</sup>



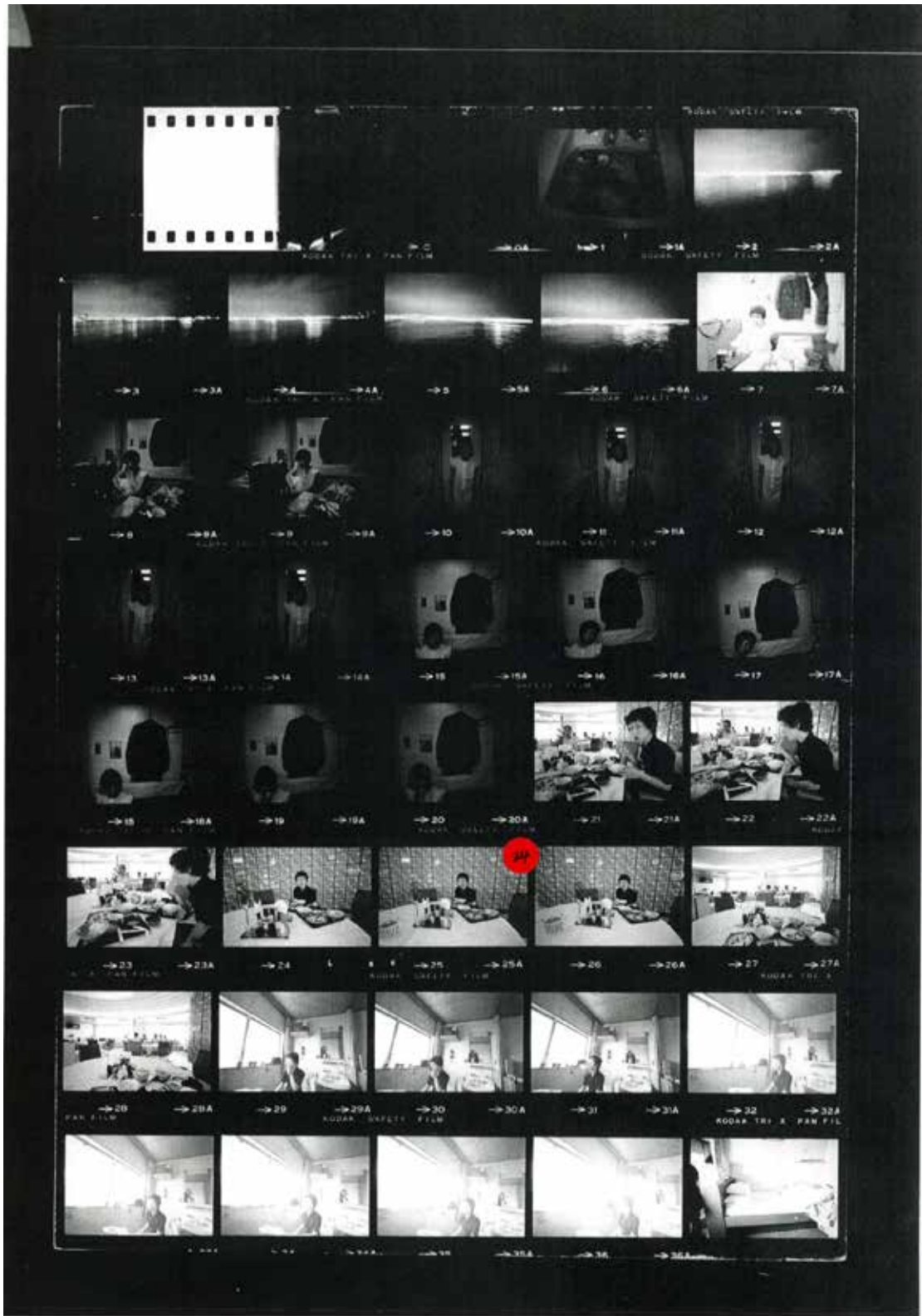
<sup>479</sup> Hemos incluido un círculo rojo para indicar las imágenes que formarán parte de la secuencia final y un número para indicar su lugar dentro de dicha secuencia. Reproducidas en: ARAKI, N. Op. Cit., 2015. pp68-87.

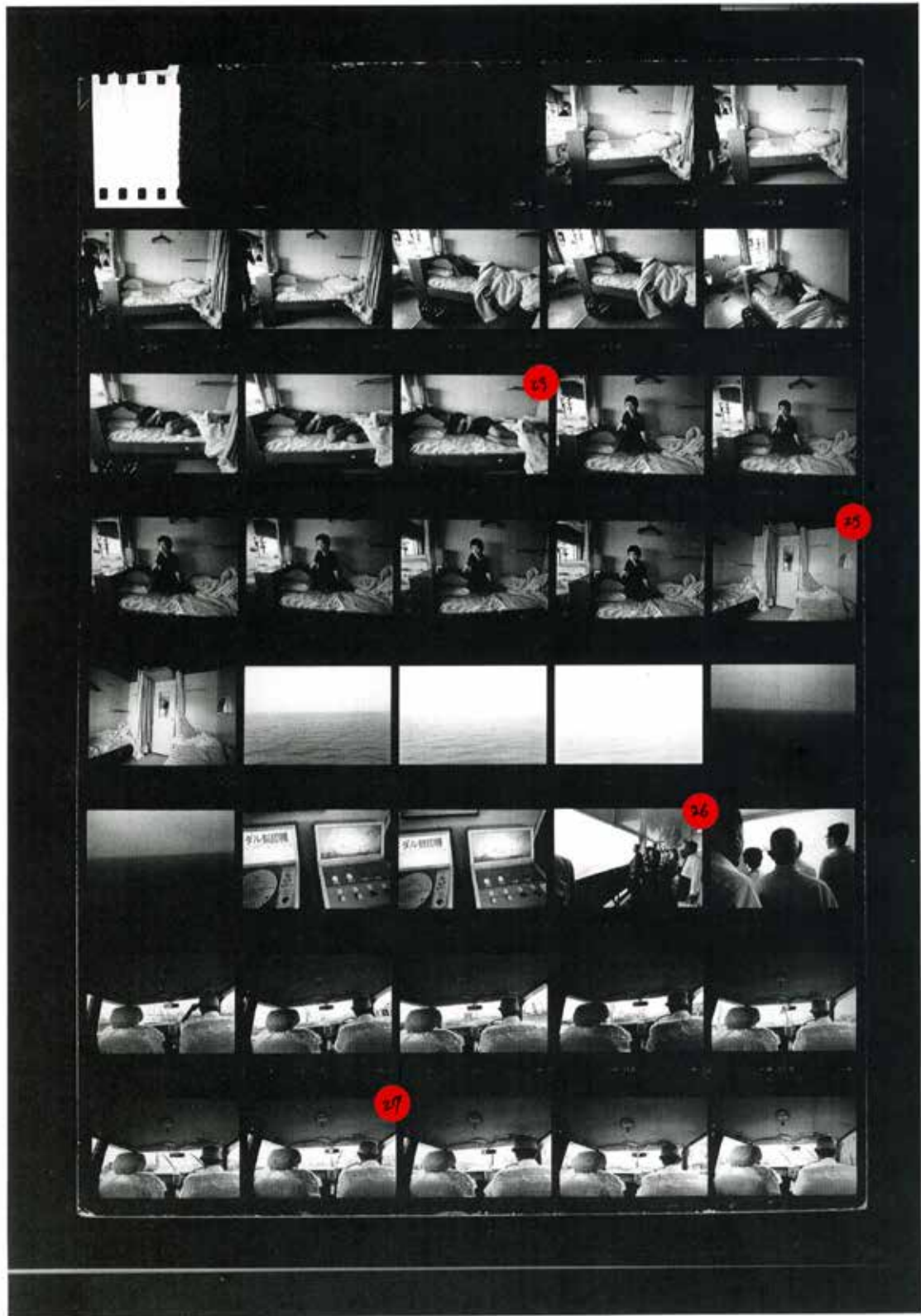


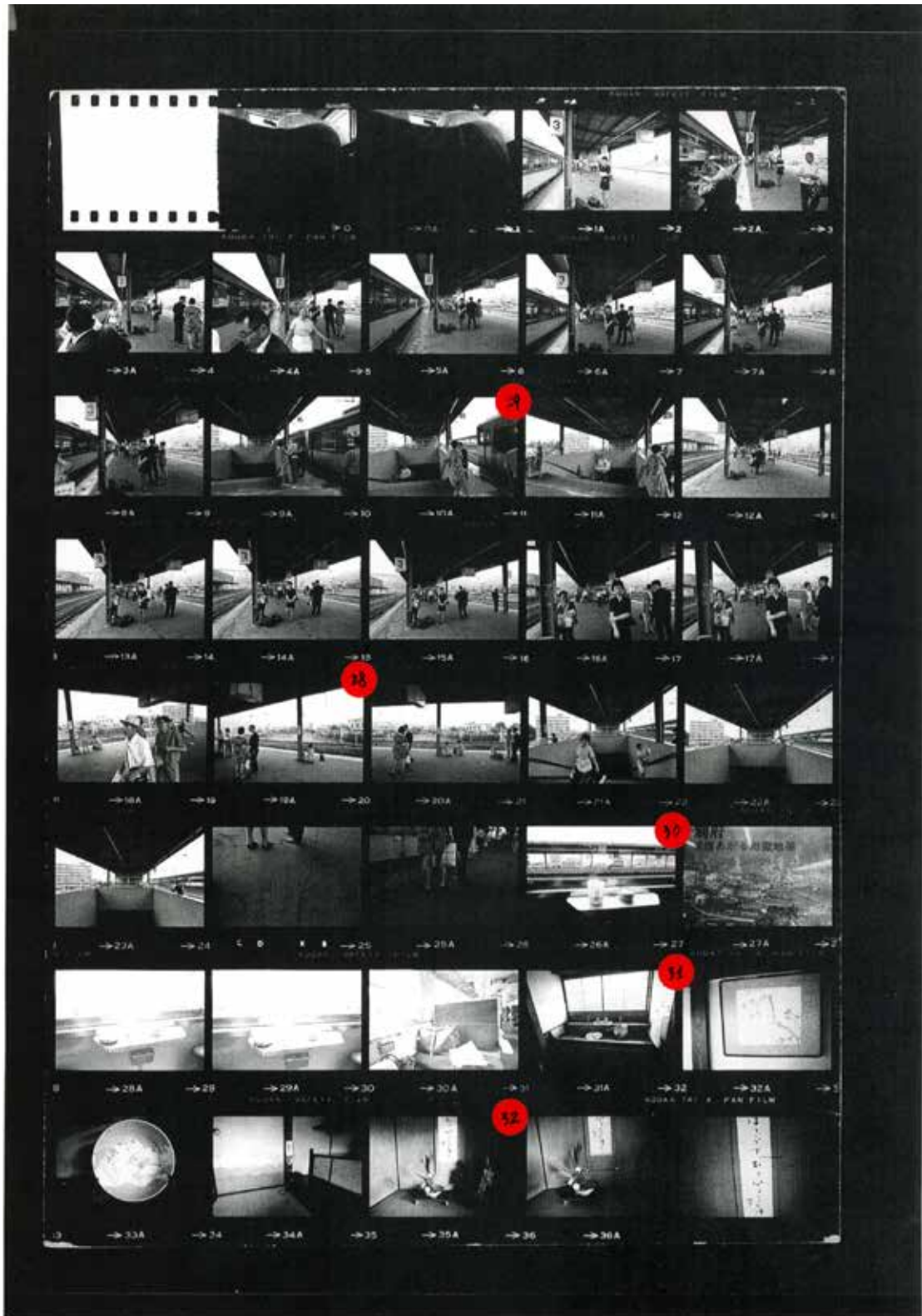


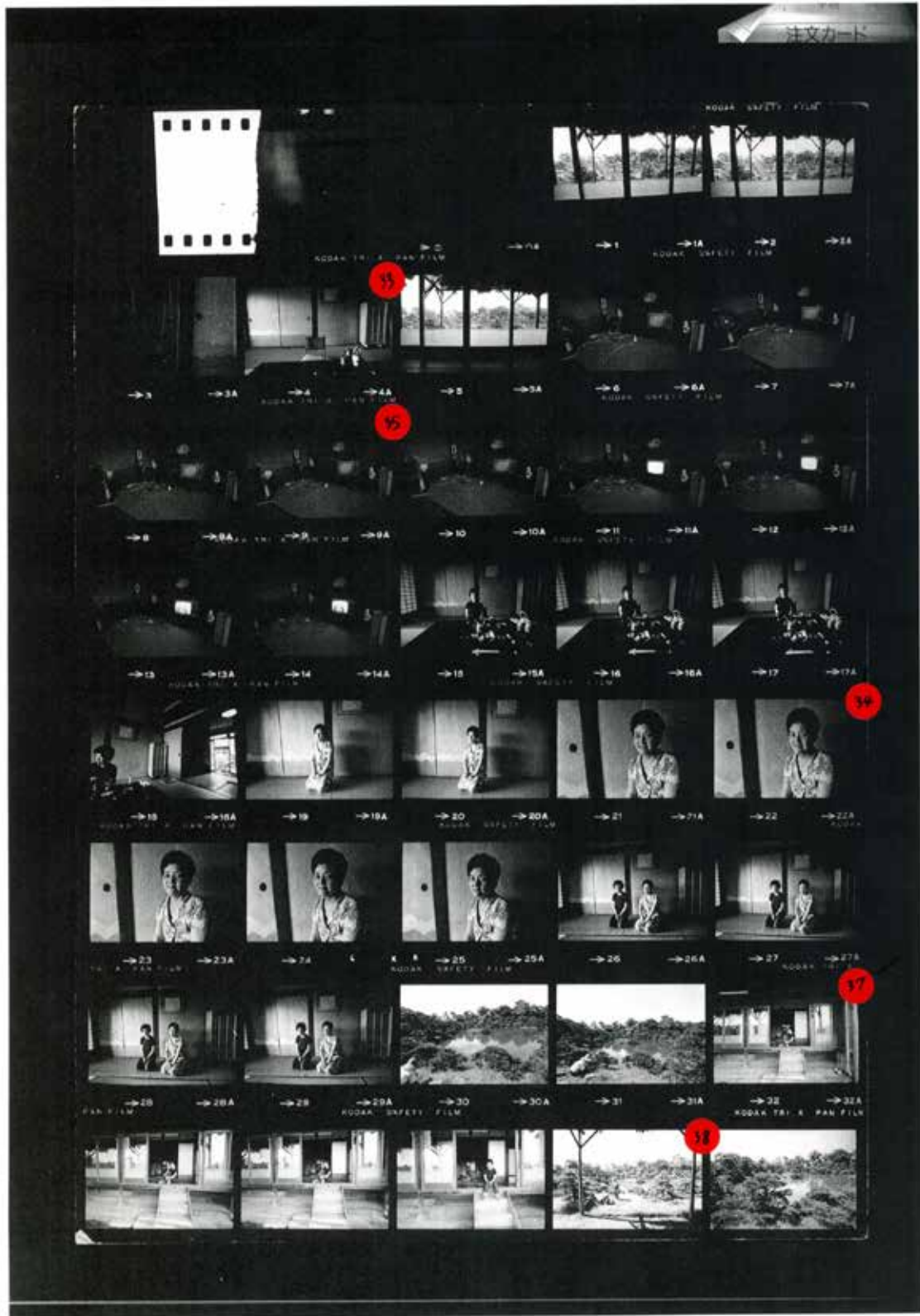


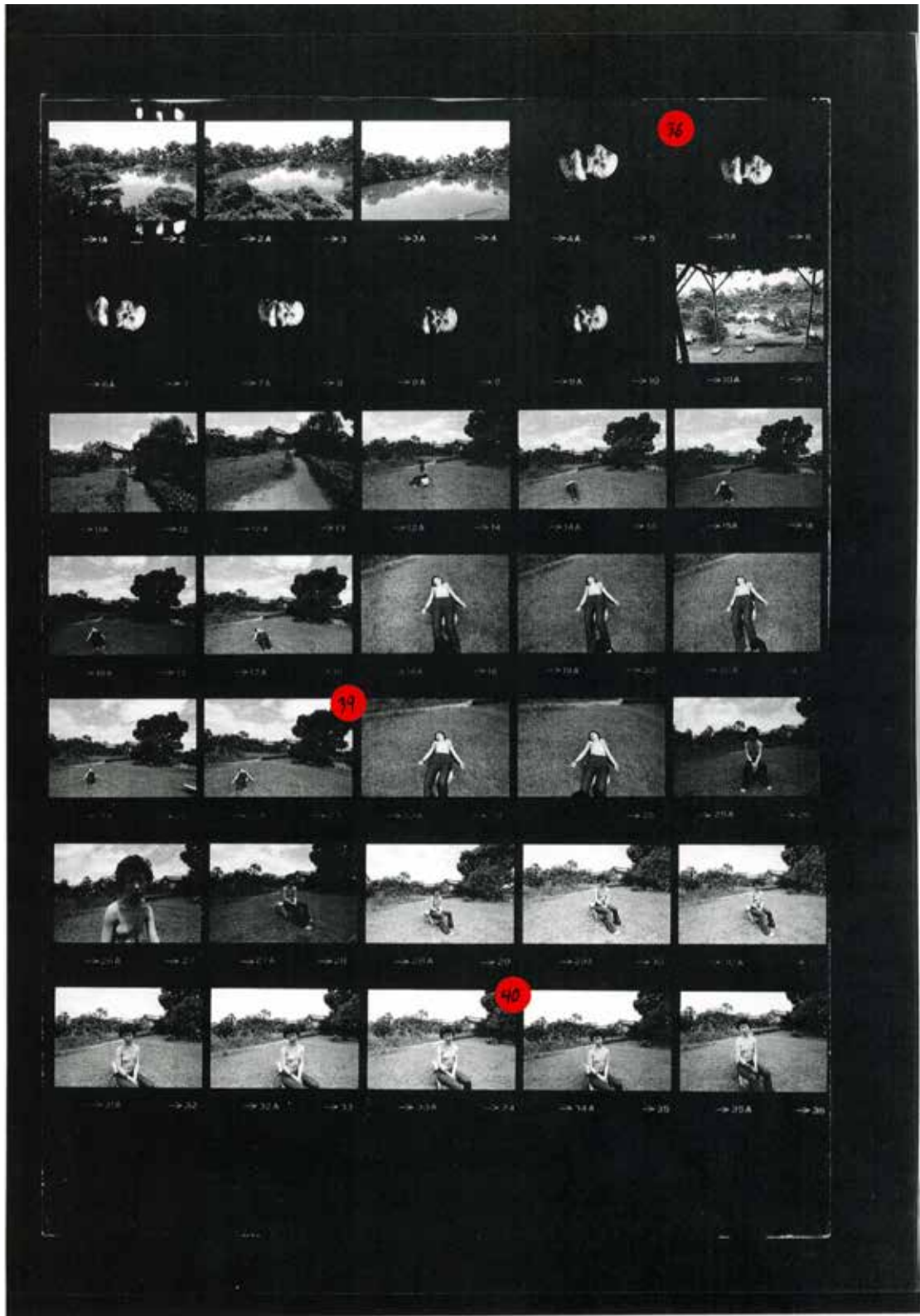


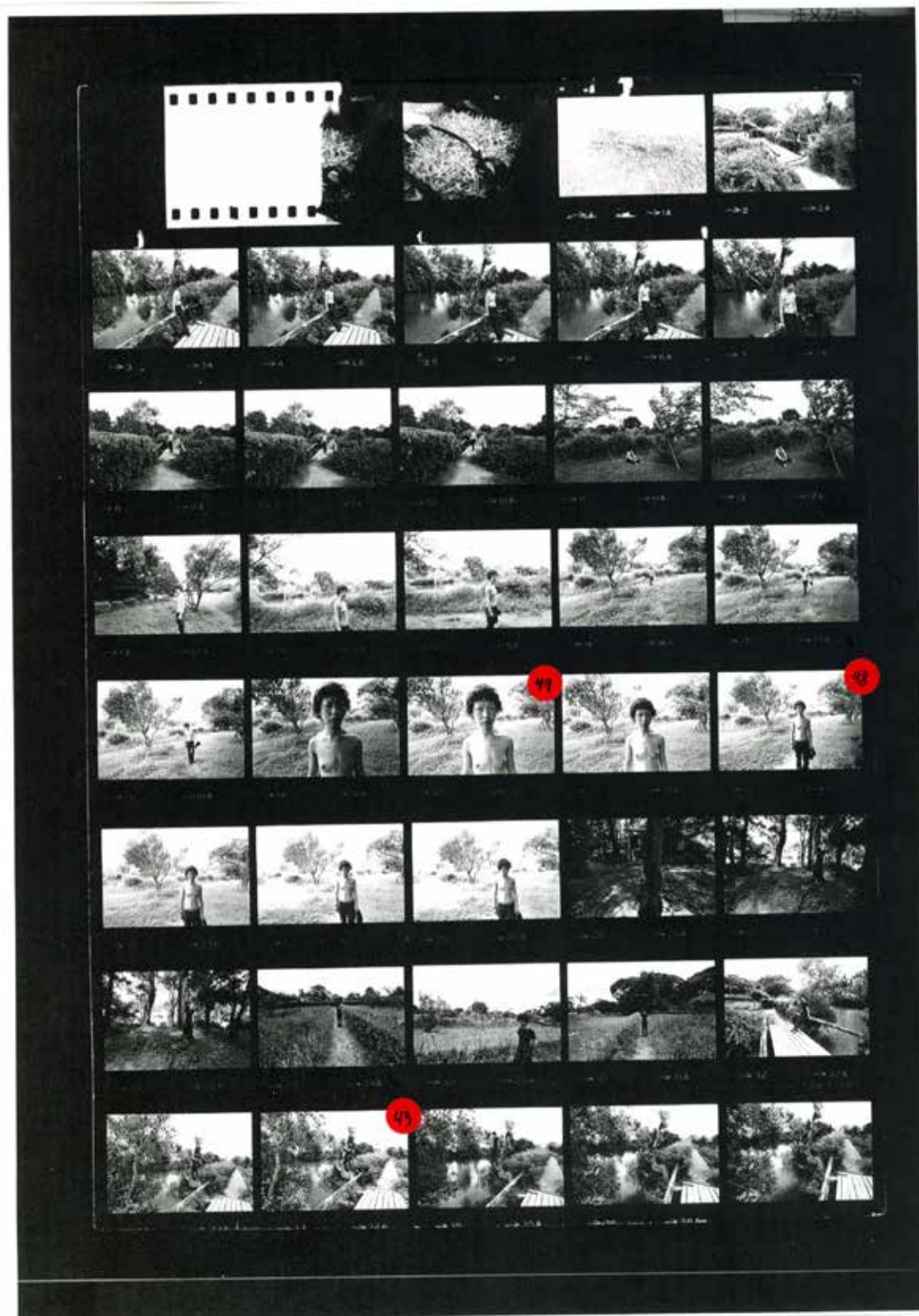


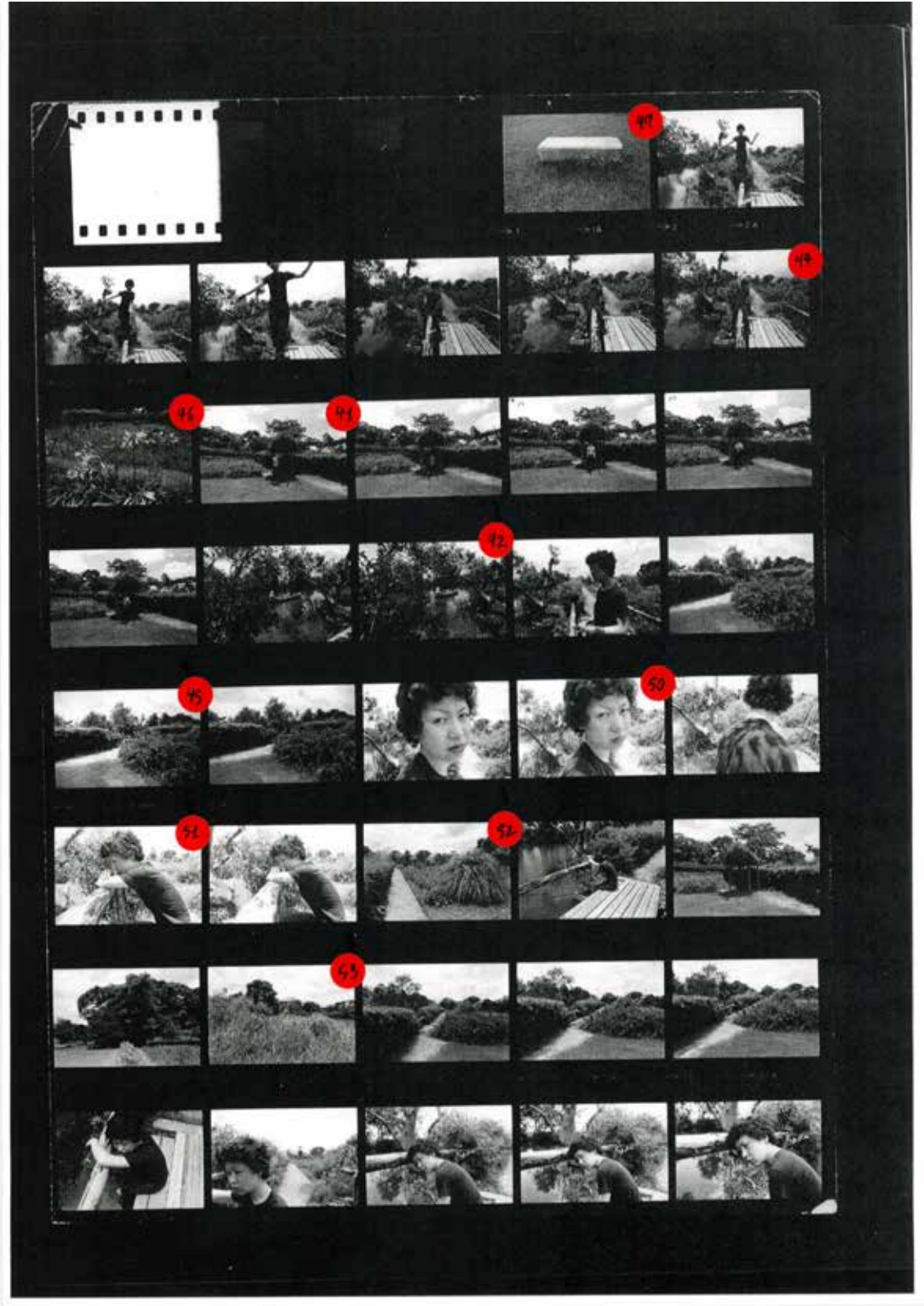


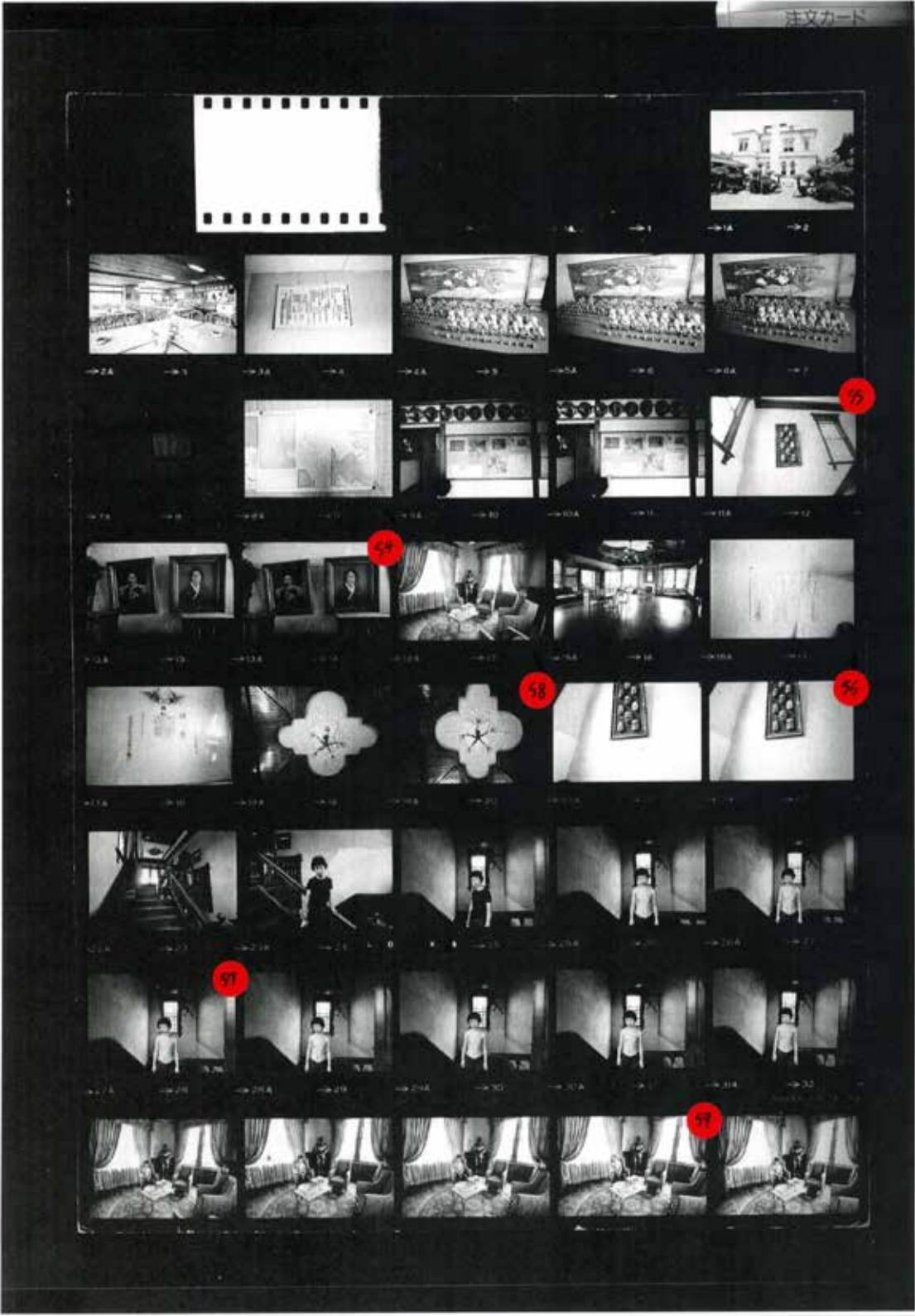




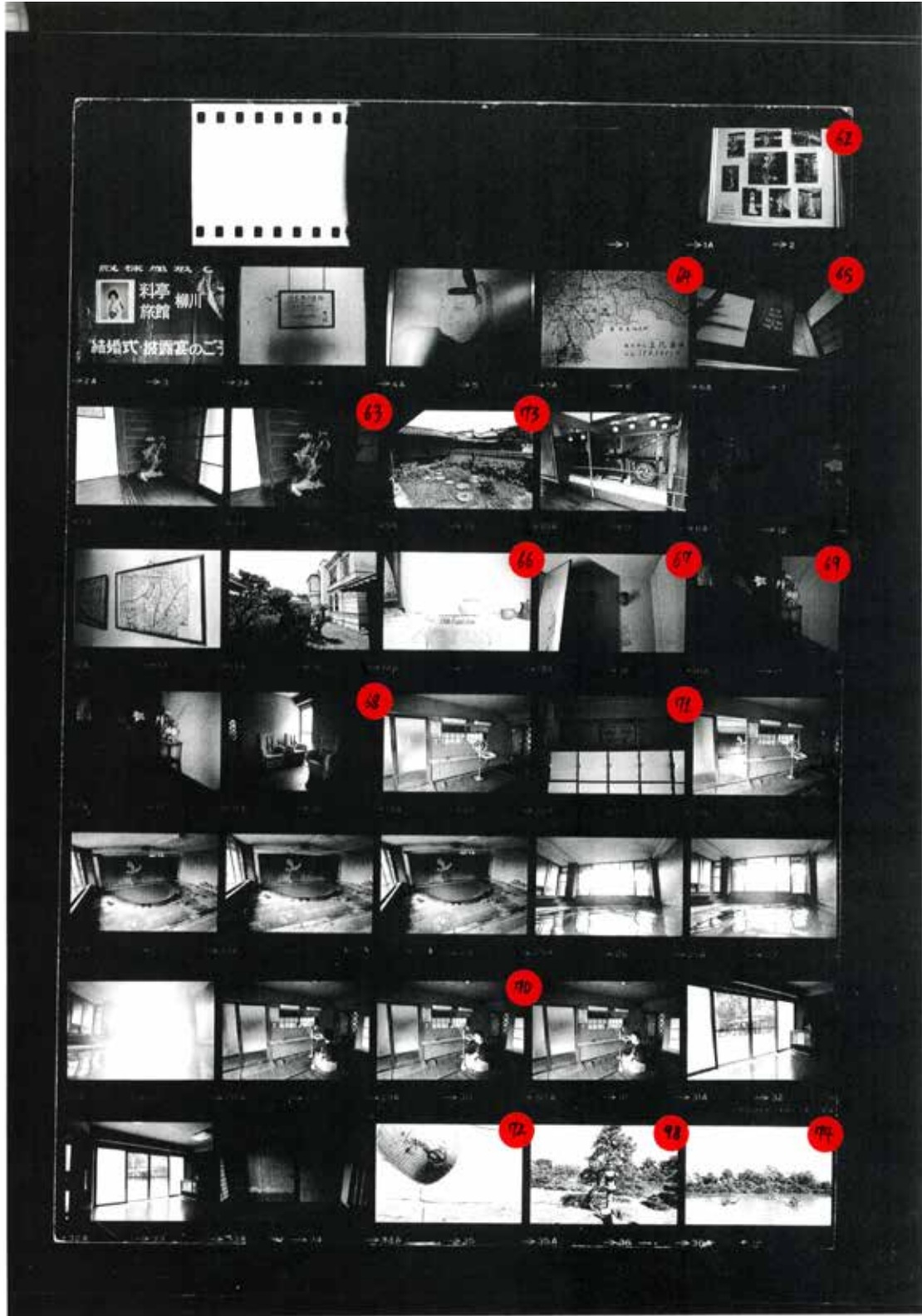


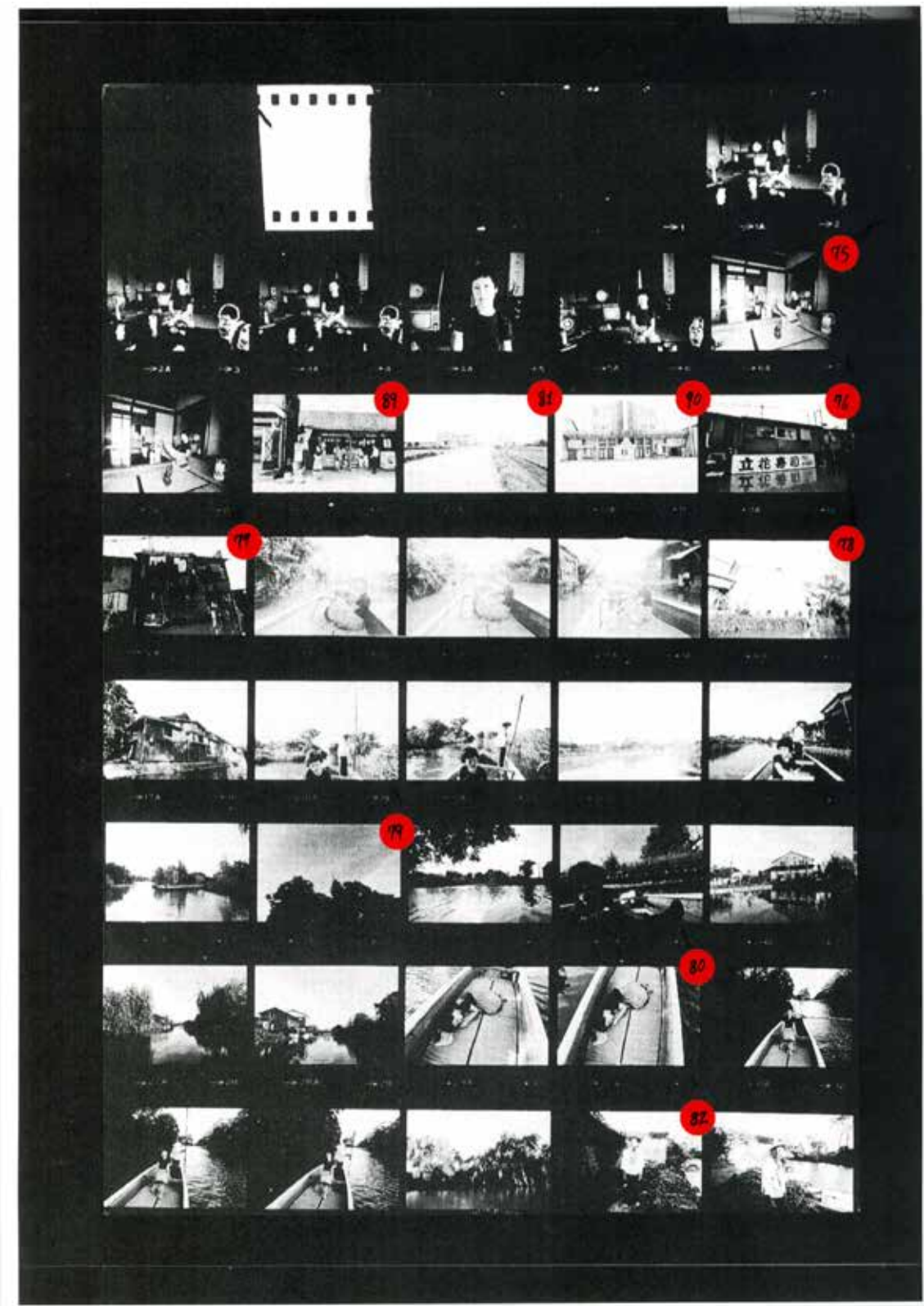


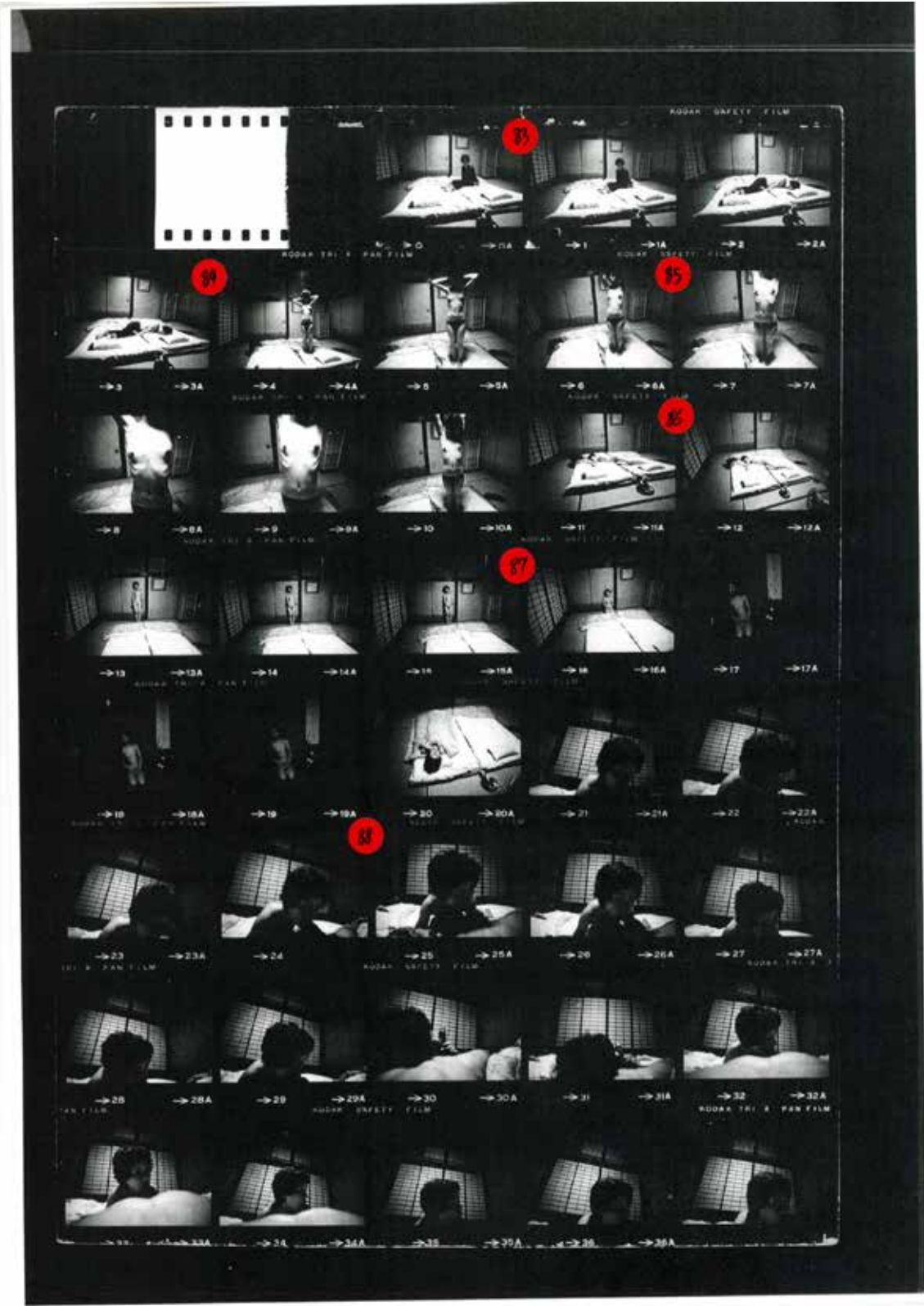


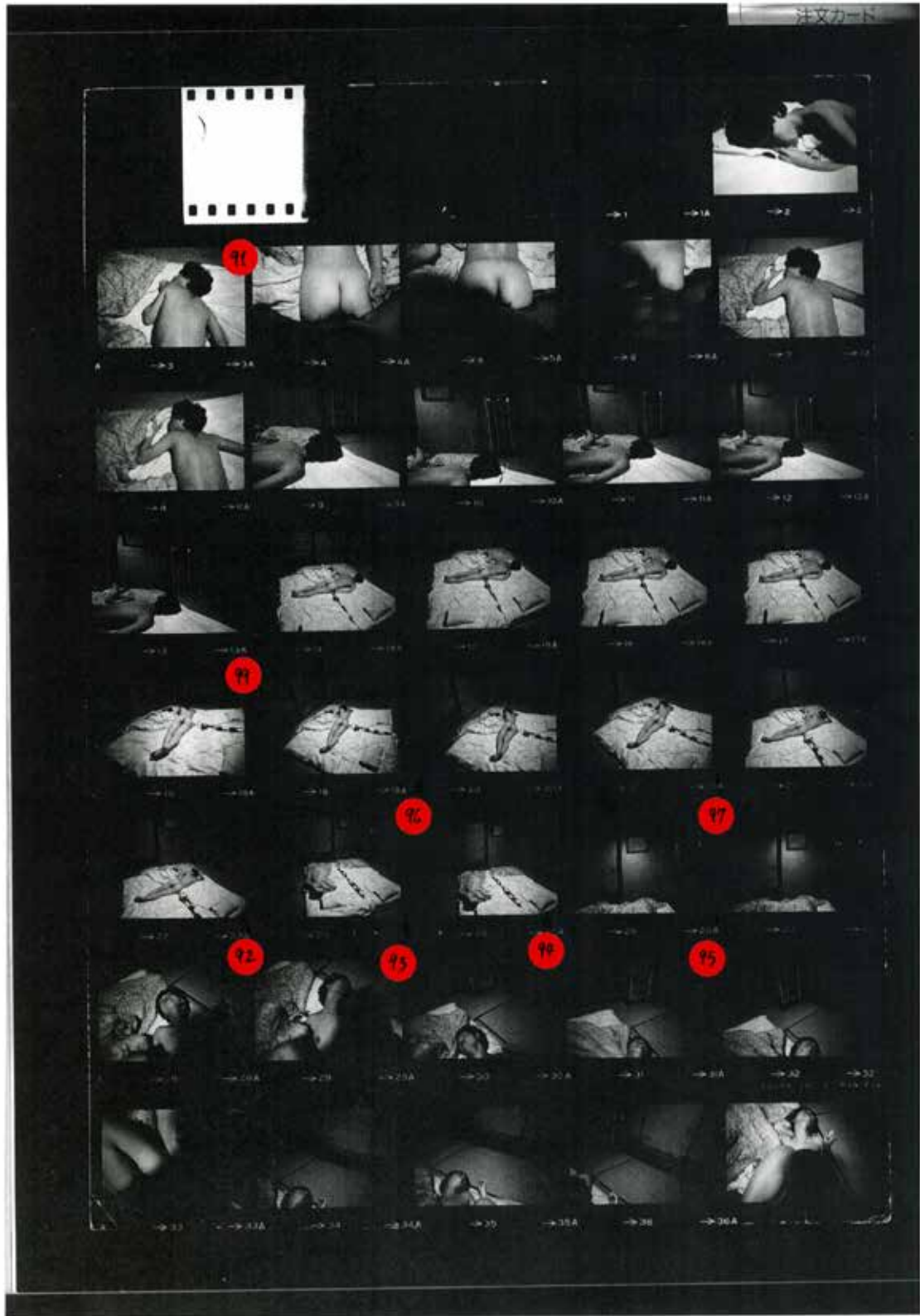


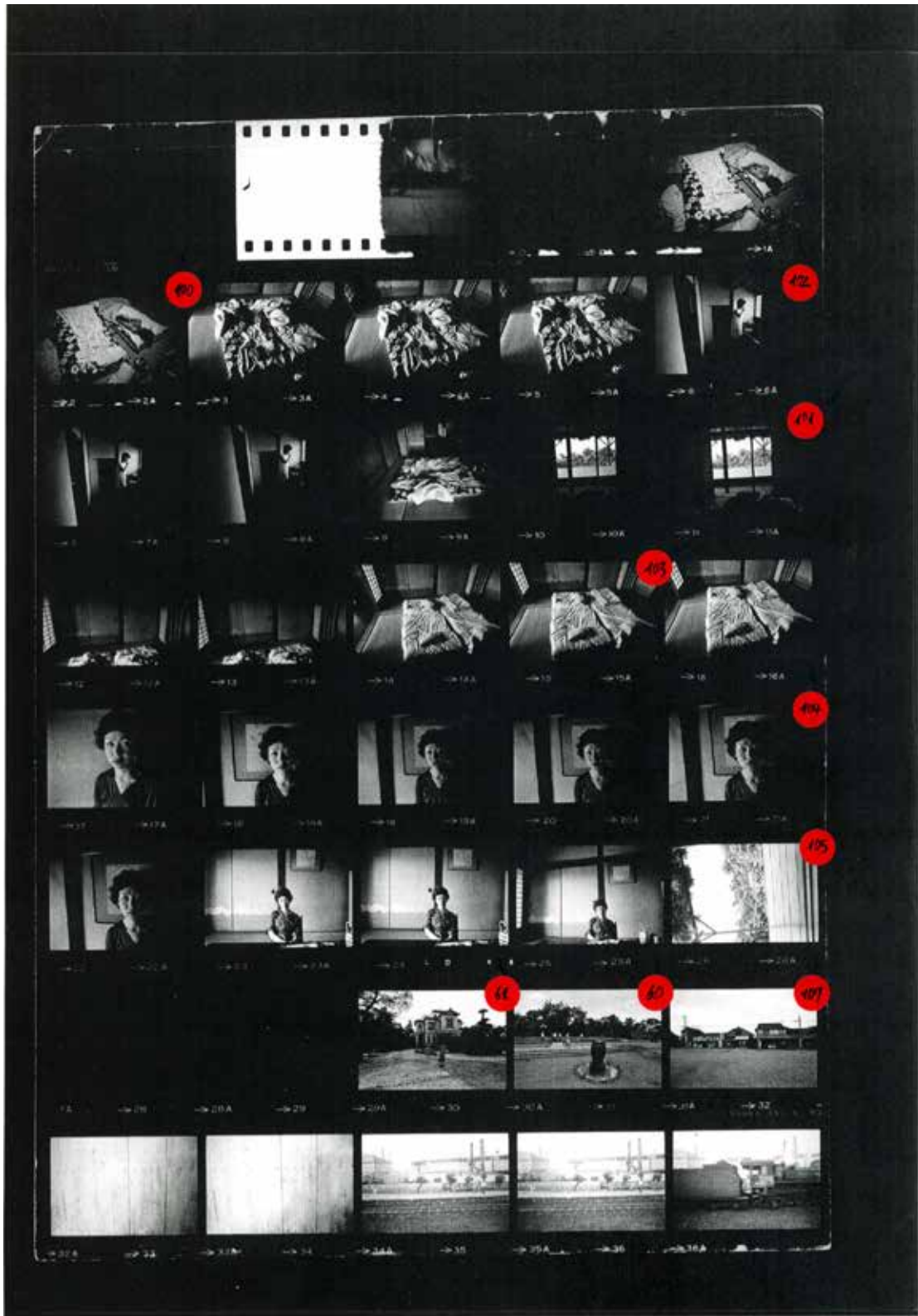


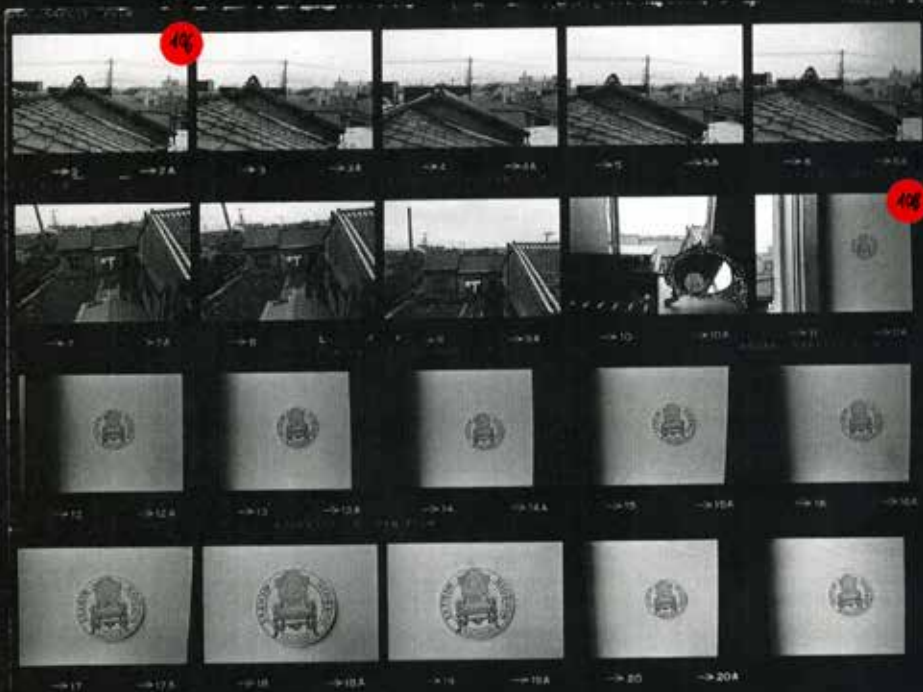












ここに掲載したのは、1971年に宮本博雄が妻 節子と行った旅記、戦(日)後編(高)。高崎をめぐると4泊5日の車中泊旅行の途中に撮影したモノクロフィルム(8mmのコンパクト)。この中から10巻が「モリタキネン会館」(私蔵品、原巻100巻)に収録されている。なお「14」巻のシートは所有者がなくなり、またの一回もすてに複製されているが原巻に焼くことはできなかった。そのため原巻については、松本浩彦氏の「写真家のコンパクト傑作」(平凡社、1998年)より転載した。

著作権  
© 1971 by 43. 1971. 9  
© 1971 by 43. 1971. 9  
© 1971 by 43. 1971. 9

## 12 写真集『センチメンタルな旅』には どのカットが収録されたんだろう？

これまで400冊以上の写真集を刊行してきた坂本さん。その原点となる  
写真集『センチメンタルな旅』には、特集冒頭に掲載した18枚のコンタクトシートから  
どのカットが選ばれ掲載されたのか。全108枚を順を追って見てみよう。



1971年10月1日(水)放映(1000名観  
 衆)「1971年10月1日」3520mmF4  
 のレンズで撮影された100枚の写真  
 を、東京の中心部にある国立国会議事堂、日本  
 銀行総行本館(5階)「1971」(平大井  
 1966年)の所に撮影された写真と  
 比較し、東京の中心部(丸の内線)を  
 撮影した写真と対比している。撮影機材は  
 ニコンF1、F1.4レンズ、東京の中心部(丸の内  
 線)を撮影した写真と対比している。

コンチネンタル 2 誌



1971年  
 10月1日



1971年10月1日(水)放映(1000名観  
 衆)「1971年10月1日」3520mmF4  
 のレンズで撮影された100枚の写真  
 を、東京の中心部にある国立国会議事堂、日本  
 銀行総行本館(5階)「1971」(平大井  
 1966年)の所に撮影された写真と  
 比較し、東京の中心部(丸の内線)を  
 撮影した写真と対比している。撮影機材は  
 ニコンF1、F1.4レンズ、東京の中心部(丸の内  
 線)を撮影した写真と対比している。



#### 8.2.4 Escenas de “Banshun” (1949) de Yasujiro Ozu.

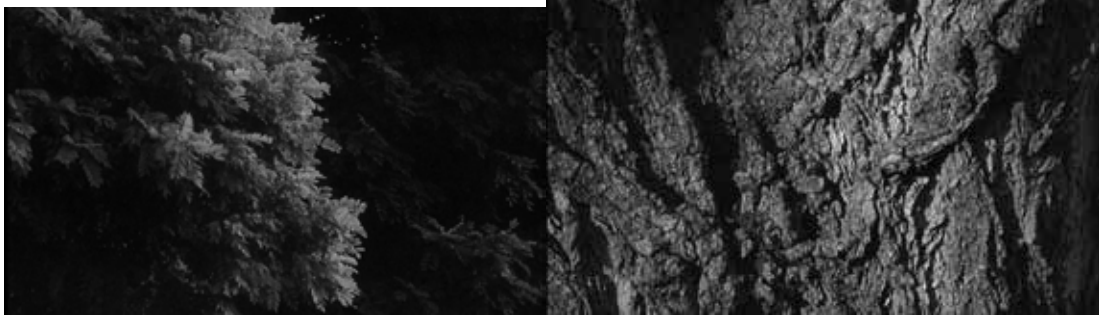




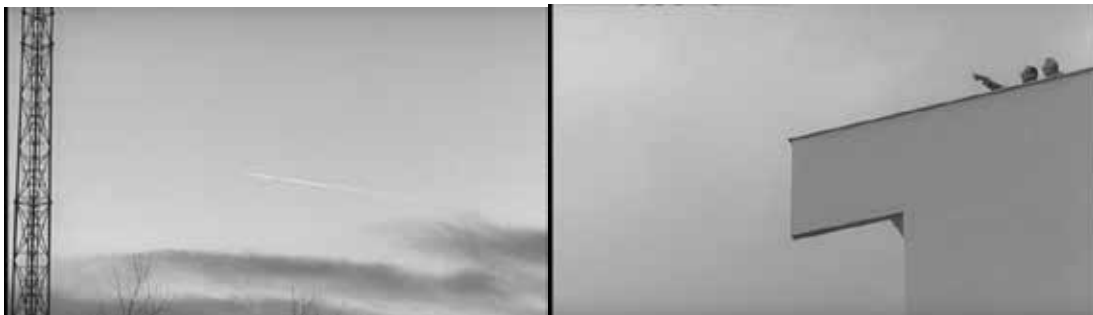
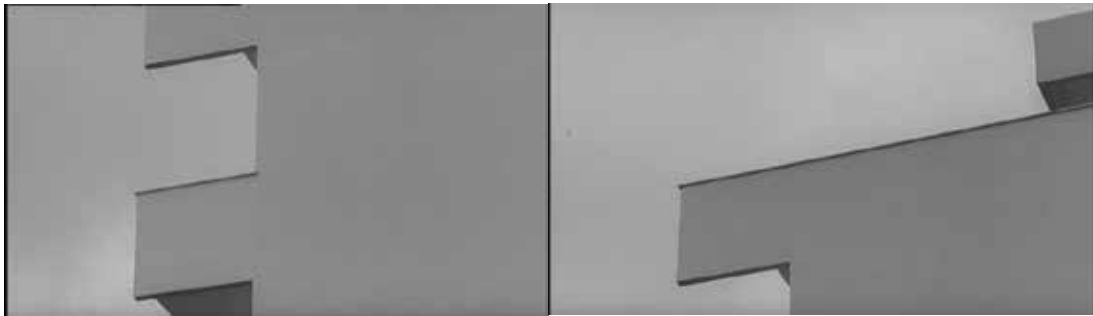
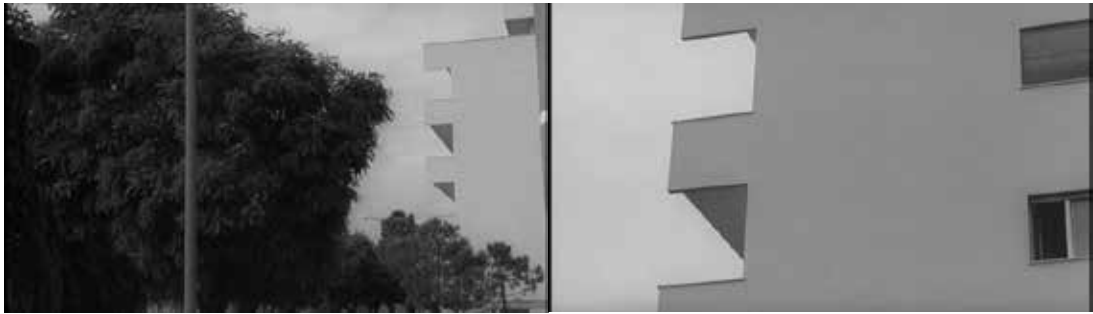
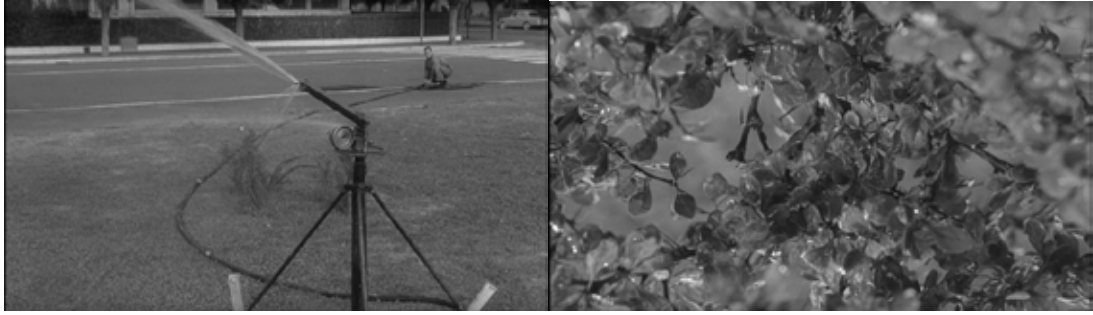
8.2.5. Secuencia completa del final de "L'Eclisse" (1962) de Michelangelo Antonioni.

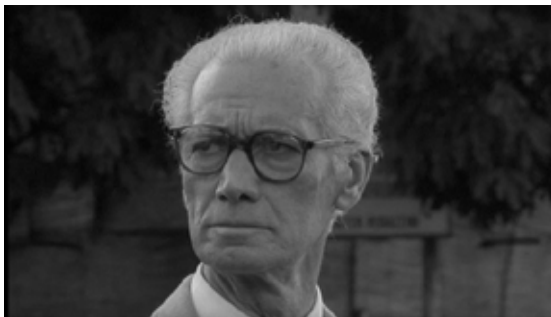
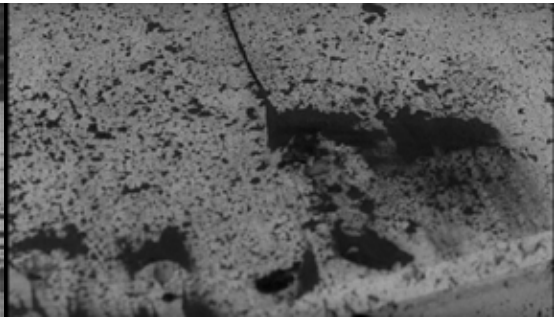
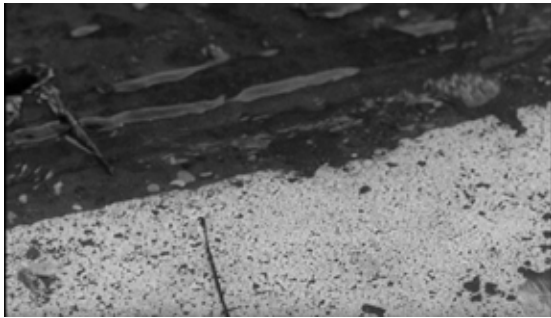




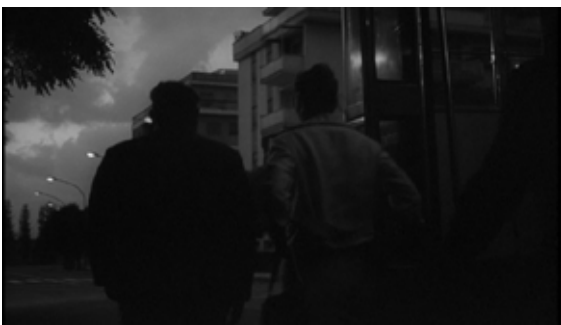
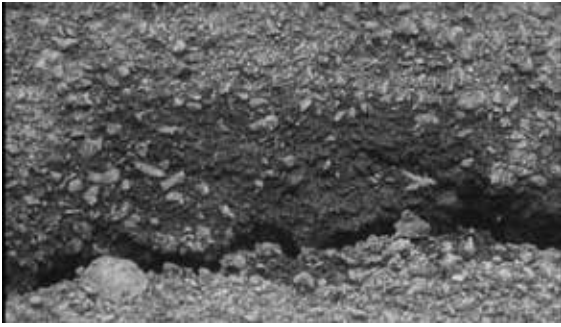


















480

---

<sup>480</sup> Estado final del bloque de hielo que Francis Alÿs empuja por las calles de México D.F. en su obra/performance “Paradox of praxis I (Sometimes making something leads to nothing)” (1997).



481

---

<sup>481</sup> Cartel de 'Fin' de "お茶漬けの味"[Ochazuke no aji] (The Flavour of Green Tea over Rice) (1952) de Yasujiro Ozu.