

La fotografía como metáfora de la memoria. Estudio comparado de la fotografía de larga exposición y la fotografía promedio en el arte contemporáneo

Photography as a metaphor for memory. Comparative study of open shutter photography and average photography in contemporary art

Sergio Luna Lozano

Universidad Miguel Hernández, España
sluna@umh.es

José Vicente Martín Martínez

Universidad Miguel Hernández, España
jv.martin@umh.es

Resumen:

El presente artículo estudia diversas prácticas artísticas contemporáneas basadas en la fotografía que pueden ser interpretadas como una representación metafórica de las imágenes del recuerdo y la memoria. Hemos diferenciado estas prácticas en dos ámbitos, realizando una breve contextualización histórica donde se analizan sus antecedentes para centrarnos posteriormente en los estudios de caso de diversos artistas contemporáneos. Así, el primer ámbito abarca obras en las que se produce un registro continuo y prolongado del tiempo a través de la fotografía, por lo que entendemos se relaciona con una experiencia persistente del pasado, e incluye el estudio de la obra de Michael Wesely, Hiroshi Sugimoto o Jim Campbell. El segundo ámbito corresponde con otro modelo fotográfico basado en la superposición y el promedio, donde ya no se reproduce una experiencia ininterrumpida, sino que se recrea un tipo de imagen genérica relacionada con una imagen arquetípica de la cultura medial, tal y como se revela en el trabajo de los artistas Corinne Vionnet o Jason Salavon. De esta forma, como veremos, ambas estrategias representan de distinto modo la experiencia de la memoria en cuanto registro de una temporalidad.

Abstract:

This article analyzes several contemporary art practices based on photography that can be interpreted as a metaphorical representation of images of memory and remembrance. We have divided these practices into two fields; firstly we will contextualize them by the analysis of their historical precedents and background; next, we will focus on the case studies of several contemporary artists. Thus, the first field includes artworks based on a continuous and extended record of time captured through photography so that we interpret them as related to a persistent experience of the past, as we observe in Michael Wesely's, Hiroshi Sugimoto's or Jim Campbell's artwork. The second field encompasses a different photography model based on overlap and average which no longer reproduces an uninterrupted experience but rather a type of generic picture related to an archetypal image of media culture, as the artworks of artists like Corinne Vionnet or Jason Salavon reveal. Therefore, as we will set out, both strategies represent differently the experience of memory as a record of a temporality.

Palabras clave: Arte contemporáneo; fotografía; imagen fantasma; memoria.

Keywords: Contemporary Art; Photography; Ghost Image; Memory.

1. Introducción

Con frecuencia, encontramos en el lenguaje cotidiano expresiones que relacionan el ámbito de los recuerdos y la memoria con la fotografía y sus procesos. Decimos, a veces, que nos acordamos de una situación o de alguien *como si lo estuviésemos viendo* (Rubio Marco, 2010, p. 25), es decir, visualizaríamos nuestros recuerdos como si acudiéramos a fotografías tomadas de esos instantes; otras veces, *nos vienen a la cabeza imágenes* en forma de *flashes*; y, en otras ocasiones, los recuerdos se muestran latentes –como la imagen fotográfica que ha sido impresionada, pero todavía no se ha revelado– hasta que reaparecen mucho tiempo después (O’Keane, 2021, p. 129).

Estos usos verbales son un síntoma del papel que, desde su aparición, la fotografía ha desempeñado como metáfora dominante de la memoria humana, al menos hasta la invención del cinematógrafo. Con la aparición de la fotografía, el tradicional símil entre la fisiología del ojo y la cámara oscura se vería ampliado por la capacidad fotográfica de registrar y fijar la imagen, por lo que

en los tratados sobre la memoria visual fueron apareciendo metáforas fotográficas de todo tipo que poco a poco transformaron el cerebro humano en una placa sensible, la memoria en un álbum lleno de fotos mudas, la conciencia en una galería con largas filas de daguerrotipos y talbotipos, ambrotipos y calotipos colgados de las paredes. (Draaisma, 1998, pp. 132–133)

Si bien es habitual que las metáforas de la memoria tengan correspondencia con los avances técnicos de su época, es indudable que la naturaleza de la fotografía guarda una relación especial con la memoria. Ambos mecanismos –fotografía y memoria– constituyen un modo de preservar el tiempo pasado: la imagen fotográfica, por su parte, muestra la apariencia de instantes aislados, mientras que las imágenes recordadas surgen como remanente de la experiencia continua. Estas imágenes de la memoria, denominadas imágenes mnemónicas, constituyen un tipo de imágenes mentales¹ estrechamente relacionadas con el recuerdo, en su relación con la experiencia sucedida en el pasado y con la propia

¹ Aunque comúnmente llamamos imágenes mentales a ciertas experiencias internas a nuestro pensamiento (Aumont, 1992, p. 124), otros autores (Zamora Águila, 2021) prefieren no usar el término *mentales* y referirse a este tipo de construcciones como imágenes imaginarias, imágenes no sensibles, imágenes no visuales o imágenes inmateriales.

capacidad facultativa de la memoria (Rubio Marco, 2010, p. 47). Pero, como ocurre con cualquier imagen mental –como las relativas a las ideas o los sueños–², no podemos tratarlas como *imágenes* en un sentido fotográfico.

El estudio de las imágenes mentales resulta problemático por su indefinición y depende a su vez de una relación bastante limitada con las imágenes visuales, a menudo precedida de la discutible presunción de que hay cierto tipo de imágenes (fotografías, imágenes reflejadas en el espejo) que proporcionarían una copia directa e inmediata de aquello que representan. (Mitchell, 2011, p. 113)

Si hay algo que define a este tipo de representaciones de la memoria es que son solo imágenes desde un punto de vista metafórico y que tenemos cierta certeza de que son distintas a las imágenes visuales, las que tomamos como reales y que provienen del mundo material.

Esta concepción entre imagen y experiencia se relaciona con lo que se ha venido denominando como *pictorialismo*³, esto es, “la consideración, generalmente implícita, de que las imágenes son en algún sentido equivalentes a las experiencias visuales” (Lopes, 2011, p. 225). Así, un pictorialismo extremo consideraría “la retina como una imagen bidimensional y (...) que la visión procesa el mismo tipo de información bidimensional que se encuentra en las imágenes” (Lopes, 2011, p. 225), mientras de una tendencia más moderada se daría a nivel metodológico, entendiendo que “las imágenes, especialmente las fotografías, se suelen usar como accesibles equivalentes del estímulo de escenas reales” (Lopes, 2011, p. 225).

Así, el debate acerca de qué es y qué no es una imagen mental se divide entre los que defienden una posición *pictorialista* y entienden estas representaciones como “verdaderas imágenes, en el sentido de que, al menos parcialmente y en cuanto a algunas de ellas, representan la realidad según el modo icónico” (Aumont, 1992, p. 124) y los que, en cambio, creen que se trataría de

2 Si tomamos como referente una simple genealogía de la imagen confeccionada por W. J. T. Mitchell, situaríamos en la categoría de imágenes mentales las representaciones pertenecientes a los sueños, los recuerdos, las ideas y las imágenes propias del concepto aristotélico de *phantasmata* (Mitchell, 2011, p. 110); es decir, las imágenes asociadas a la fantasía y la imaginación.

3 No debemos confundir este concepto con la corriente fotográfica del mismo nombre desarrollada entre finales del siglo XIX y principios del XX.

“representaciones mediatas, parecidas a las representaciones del lenguaje” (Aumont, 1992, p. 124), más cercanos a una posición *descripcionalista*.

Ahora bien, en cualquier caso, interpretamos las imágenes del recuerdo como la huella de la experiencia obtenida frente a la realidad visual, a pesar de encontrarse lejos del carácter fotográfico, y esto nos induce a la cuestión de si, de modo recíproco, la fotografía podría tener la capacidad de registrar de algún modo esa experiencia continua, asociada a nuestra vivencia del pasado. Como sabemos, la posibilidad del registro de este continuo temporal de la imagen en movimiento fue aparentemente resuelto por el cinematógrafo. Pero cabe recordar que este registro es aparente y que el tiempo cinematográfico capturado por el cinematógrafo se compone de unidades discretas. Es decir, el cine genera un efecto de movimiento basado en la instantánea a partir de la rápida sucesión de imágenes fijas.

Nuestro propósito aquí es realizar un estudio sobre aquellas prácticas artísticas contemporáneas contextualizadas en el ámbito de la fotografía que pueden interpretarse como una representación metafórica de la memoria como registro de la experiencia visual. Dividiremos estas prácticas en dos ámbitos. El primero de ellos abarca obras donde se produce un registro continuo y prolongado del tiempo a través de la fotografía, por lo que entendemos se relaciona con una experiencia persistente del pasado. El segundo ámbito corresponde con otro modelo fotográfico basado en la superposición y el promedio, donde ya no se reproduce una experiencia ininterrumpida, sino que se recrea un tipo de imagen genérica relacionada con el arquetipo de lo retratado. Como analizaremos, ambas estrategias representan de distinto modo el tiempo y la experiencia de un modo simultáneo.

Para ello, en ambas líneas de estudio hemos realizado una breve contextualización histórica donde se analizan sus antecedentes para centrarnos posteriormente en los estudios de caso de diversos artistas contemporáneos. La relación entre la fotografía y la memoria resulta excesivamente amplia, así que, por la especificidad de nuestra investigación, hemos evitado el estudio de la relación entre fotografía y memoria entendida desde el punto de vista de las ciencias sociales y la fotografía como documento histórico que opera como

inscripción de la memoria colectiva y la historia⁴. Del mismo modo, tampoco hemos incluido la cualidad evocadora de la fotografía como catalizadora del recuerdo en un sentido barthesiano⁵. Por el contrario, nos centraremos en aquellos aspectos relacionados con el modo en que la continuidad temporal asociada a la experiencia del pasado y, por ende, a la memoria, opera como un referente metafórico que se concreta en distintas estrategias técnicas y retóricas.

2. El instante como cualidad fotográfica

Al contrario que la memoria, que se construye sobre la experiencia continua, la historia de la fotografía se fundamenta en una historia del instante discreto, es decir, en su habilidad para congelar el tiempo. La noción de instante no es una cualidad exclusiva de la fotografía, sino que, podríamos decir, el instante pertenece esencialmente a la imagen fija en general, “en cuanto que ésta persigue extraer imaginariamente, del flujo temporal, un ‘punto’ singular, de extensión casi nula, próxima, pues, a la imagen” (Aumont, 1992, p. 243). De este modo, y debido a que existen diferentes tipos de imágenes fijas, encontraríamos también diferentes tipos de instante, como el instante *esencial* o el instante *cualquiera*.

En primer lugar, hablamos de instante *esencial* cuando nos referimos a “un instante perteneciente a un suceso real que se fija en la representación” (Aumont, 1992, p. 243). Este recurso ha sido muy característico en la pintura a partir de la Edad Media, donde encontramos que, con el fin de haya una correspondencia con la verosimilitud perceptiva, en vez de representar todo el acontecimiento al que se refiere la escena pictórica, se representa solamente un momento concreto –y esencial– del acontecimiento. Por otra parte, nos referimos al instante *cualquiera* cuando se produce “una representación auténtica de un instante, tomado de un suceso real” (Aumont, 1992, p. 246) tal y como ocurre con una fotografía. De hecho, si la mayor conquista de la fotografía

4 Sobre esta cuestión, véase: Freund, G. (2006). *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili; Burke, P. (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica.

5 Nos referimos aquí al estudio de referencia sobre este tema: Barthes, R. (2006). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.

fue la de capturar y fijar las imágenes sobre un soporte fotosensible, posiblemente su mayor reto fue el de reducir los tiempos de exposición hasta poder fijar el instante, tal y como relataba el fotógrafo William Lake Price (1810-1896) casi veinte años después de la invención de la fotografía:

Si existe una dirección que debemos preferir para buscar una mayor excelencia y un interés artístico en la imagen fotográfica... será la de aquel proceso, muy acelerado por los avances ópticos y químicos, que permita que cualquier dimensión y clase de imagen pueda ser tomada instantáneamente, y no debemos desesperar de llegar a ver ese resultado, cuando vemos lo que el progreso de los últimos años ha traído consigo a este arte... Las vistas de ciudades distantes y pintorescas no las harán parecer atacadas por la peste, dado el aspecto desértico de sus calles y plazas, sino que aparecerán vivas, con el ocupado ajeteo de sus abigarradas poblaciones. (Lake Price, 1858, p. 174; citado en Newhall, 2002, p. 117)

Es por ello por lo que, en los inicios del medio fotográfico, en los que la falta de sensibilidad de los químicos que todavía se usaban repercutía en largos tiempos de exposición, las imágenes más satisfactorias pertenecían a motivos arquitectónicos, tal y como ocurre, por ejemplo, en la que es considerada por muchos como la primera fotografía, *Vista desde la ventana de Le Gras* (1827). La conocida imagen de Nicéphore Niépce fue expuesta a la luz más de ocho horas para poder ser impresionada (Newhall, 2002, p. 15).

La fotografía alcanzó de forma más o menos satisfactoria la cualidad de instantánea hacia 1860 por medio de vistas estereoscópicas que mostraban escenarios urbanos plagados de transeúntes (Newhall, 2002, p. 117). Ya a finales del siglo XIX, debido al desarrollo y perfeccionamiento en los sistemas de obturación de las cámaras, se podrían capturar imágenes con un tiempo de 1/5000 de segundo (Newhall, 2002, p. 126). A esto se sumaba además la reducción del tamaño de los aparatos fotográficos y la optimización de los soportes fotosensibles, que cada vez se fabricaban de manera más masiva, lo que ampliaba los horizontes del instante *cualquiera*.

Esta conquista de la fotografía permitió verificar que la captura de un instante particular de un suceso real no implicaba resumir toda la significación del

acontecimiento que se representaba, como pretendía el instante *esencial* pictórico. A pesar de ello, este fenómeno puede ocurrir de manera excepcional, tal y como reza el famoso *instante decisivo* del fotógrafo francés Henri Cartier-Bresson (2007, p. 223): “Algunas veces hay una imagen única, cuya composición posee tal vigor y riqueza, y cuyo contenido expresa tanto, que esta sola imagen es ya una historia completa en sí misma. Pero esto sucede raras veces”. Curiosamente, hacia 1970, Cartier-Bresson abandonó la fotografía para retomar el dibujo y la pintura de sus inicios artísticos, pues ya no estaba dispuesto a seguir el ritmo y la atención que impone estar a la caza de los *momentos decisivos* rompiendo así, en cierto modo, con cierta concepción sobre la fotografía y la cámara como herramienta de visión acelerada. De esta manera, el fotógrafo francés también abandonaba una noción del tiempo basada en la dialéctica entre lo continuo y lo discontinuo, lo mundano y lo inesperado, la determinación y la contingencia, en definitiva, entre el *cronos* y el *kairós*⁶ (Koepnick, 2014, p. 53).

Esta dialéctica entre el transcurso del tiempo y lo momentáneo se muestra de un modo ejemplar en los trabajos denominados *Photo-pieces* del artista estadounidense Vito Acconci (1940-2017). La premisa de esta serie, de un marcado carácter conceptual y *performativo*, viene dada por simples esquemas de acciones que son realizadas en contextos cotidianos sin la presencia de público y que posteriormente son difundidos a través de la documentación gráfica resultante en cada acción. Por ejemplo, la obra *Throw* (1969) parte de las siguientes reglas:

Holding a camera, aimed away from me and ready to shoot, while going through the motions of throwing a ball.

Reach back as if to throw: snap photo 1.

Throw and follow through: snap photo 2.⁷

El propio acto fotográfico desplaza a un segundo plano a las fotografías obtenidas en estas acciones, rescatando el instante *cualquiera* de un flujo

⁶ En la filosofía griega, *kairós* hace referencia al tiempo cualitativo, a una duración determinada, mientras que *cronos* es el tiempo cuantitativo y de la sucesión.

⁷ Sosteniendo una cámara, apuntando lejos de mí y lista para disparar, mientras realiza los movimientos de lanzar una pelota. Estírese hacia atrás como si fuera a lanzar: hacer la foto 1. Lanza y sigue: hacer la foto 2.

temporal continuo de forma casi azarosa. Pero este flujo continuo se encuentra acotado por las pautas marcadas por el artista, y en este caso queda restringido al trayecto que realiza la cámara de fotos al ser lanzada al aire como si fuese una pelota.

Por otro lado, en la obra de la misma serie titulada *Blinks* (1969) el artista tiene como punto de partida estas otras instrucciones:

Holding a camera, aimed away from me and ready to shoot, while walking a continuous line down a city street.

Try not to blink.

Each time I blink; snap a photo⁸.

En este caso, la acción sirve para registrar fotográficamente los momentos suprimidos de una experiencia continua. Podríamos aducir que la memoria de Acconci funciona aquí como una película en la que se pretenden evitar los cortes. Las imágenes obtenidas funcionarían entonces como una secuencia discontinua que contempla precisamente estos cortes, tal y como ocurre en la experiencia temporal:

(...) los sucesos se registran uno detrás de otro, como el rollo de una película, donde cada fotograma sigue al anterior en una secuencia temporal que discurre hacia delante. Las imágenes son sustanciales, así como lo es el espacio/lugar exterior, y es su yuxtaposición lo que proporciona un sentido del tiempo. El tiempo existe en una película porque las imágenes se van sucediendo para crear una idea de que hay un avance desde el último fotograma: los sucesos siguen ocurriendo hacia delante porque han sido grabados de este modo. Es la dirección de las imágenes lo que confiere el sentido del tiempo. (O'Keane, 2021, p. 144)

Entonces la fotografía se comporta en este caso, de manera metafórica, como asistente de la memoria, no desde el punto del registro continuo –como ocurriría en el caso de que Acconci hubiese grabado el recorrido como una película– sino desde un punto de vista opuesto, salvando del olvido los instantes fugaces que se producen en el momento del parpadeo y que el artista *no ha*

⁸ Sosteniendo una cámara, apuntando lejos de mí y lista para disparar, mientras recorro una línea continua por una calle de la ciudad. Intentar no parpadear. Cada vez que parpadee; hacer una foto.

experimentado, al menos de forma visual, y que servirían para completar la experiencia temporal en su totalidad.

3. Étienne Jules Marey y el *fotodinamismo* futurista

Durante el desarrollo de la fotografía en el último cuarto del siglo XIX –previo a la invención del cinematógrafo–, aparecieron diversas contribuciones relevantes dentro del ámbito de la cronofotografía como herramienta de registro del tiempo y el movimiento. Una de las más significativas es sin duda la de Étienne Jules Marey (1830-1904), quien, a partir de distintos aparatos de registro como el fusil fotográfico, fue capaz de plasmar sobre una misma placa fotográfica diferentes estados de una misma acción. Las fotografías de Marey mostraban el tiempo fragmentado a partir de una sucesión de instantes, cuya apariencia remitía a la superposición de los fotogramas de una secuencia cinematográfica⁹. Es decir, cada fase de movimiento se correspondía con cada una de las capturas que realizaba el fusil fotográfico, por lo que la distancia entre estas unidades discretas venía dada por la capacidad de obturación del dispositivo.

La obra de Marey tuvo gran influencia en los trabajos que realizarían los artistas visuales futuristas, unos veinticinco años más tarde. Pero a diferencia de Marey, cuyos trabajos resultan *mecanicistas*, otras corrientes futuristas se decantarían por un enfoque más *vitalista*. Marey, cuya ciencia se desarrolló en un contexto positivista, creía que los procesos naturales, en cuanto fenómenos reales, eran demostrables materialmente utilizando leyes físicas, descartando así otras motivaciones debidas a causas invisibles o inmateriales (Mather, 2020, p. 12). Frente a Marey, la corriente manifestada por el filósofo Henri Bergson, defendía que ciertos aspectos del pensamiento y la experiencia humana eran imposibles de representar plena y adecuadamente, por lo que sólo aprovechando las cualidades irreductibles del movimiento podría conservarse su vitalidad (Mather, 2020, pp. 13–14). Bergson criticaba así un excesivo análisis científico

⁹ Otra de las figuras más relevantes de la cronofotografía es Eadweard Muybridge (1830–1904). La principal diferencia con respecto a su coetáneo Marey es que, en vez de impresionar cada una de las instantáneas sobre una misma placa, Muybridge utiliza varias cámaras, obteniendo múltiples fotografías independientes.

asociado a los medios de reproducción visual, e igualmente rechazaba la fijeza de la instantánea fotográfica, al considerarla como el resultado de un determinismo injustificado que dividía la realidad experiencial para su estudio, pero sin llegar a captarla en profundidad (Mather, 2020, p. 13).

Así, situaríamos la representación del tiempo a través del movimiento del cuerpo de los hermanos Anton Giulio Bragaglia (1890-1960) y Arturo Bragaglia (1893-1962) en una posición más cercana al proyecto bergsoniano, opuesta, por lo tanto a la lógica mecanicista de Marey. El método de los hermanos, denominado *photodynamismo*, se basó en la fotografía de larga exposición y al parecer surgió tras asistir a una conferencia del futurista Umberto Boccioni en mayo de 1911. Sin duda, la influencia de Marey en su trabajo es evidente, aunque mientras que “el anhelo de Marey, reconocido o no, era seccionar el tiempo, rebanarlo de tal modo que pudiera representarse” (Doane, 2012, p. 79), la intención de los hermanos futuristas era registrar el trayecto continuo del movimiento, sin pérdidas, conservando así las huellas de la vitalidad psicofísica de una manera intuitiva y expresiva (Mather, 2020, p. 47). Es decir, el *photodynamismo* adoptó “el límite o el fracaso” del trabajo científico de Marey “como prueba de que la representación perfecta del tiempo (en particular, sus aspectos más *modernos* de velocidad y dinamismo) era precisamente la ilegibilidad” (Doane, 2012, p. 91), en cuanto imagen borrosa.

El éxito de los Bragaglia fue notable, publicando varios textos –sobre todo, Anton Giulio– y participando en diversas exposiciones, pero su repulsa por parte del grupo futurista, especialmente del propio Boccioni, acabó con su expulsión del movimiento en 1913, un año después de su aceptación oficial.

4. *Open shutter*¹⁰, la fotografía de larga exposición contemporánea

Podemos observar cómo la estela de los hermanos Bragaglia y el *photodynamismo* futurista continúa persistente en el trabajo de diversos artistas contemporáneos, pero, a diferencia de las motivaciones de los futuristas, relacionadas con la velocidad, el dinamismo o el registro del movimiento, las prácticas actuales exploran otros ámbitos que reflexionan sobre una forma de

¹⁰ En inglés se utiliza la expresión *open shutter* (que literalmente traduciríamos como *obturador abierto*) para referirse, en ocasiones, a la fotografía de larga exposición.

mirar *lenta*, frente a la doctrina del instante que ha dominado, en términos generales, la fotografía del siglo XX. Dentro del primer grupo de artistas que hemos indicado arriba, aquellos que se interesan por un registro continuo y prolongado del tiempo, situaremos aquellos fotógrafos contemporáneos que han explorado las técnicas de larga exposición usando en sus fotografías tiempos de apertura que van desde minutos hasta varios años, planteando así cuestiones fundamentales sobre nuestros modos de mirar artificiales, la naturaleza de la fotografía, los límites de la autoría fotográfica y la articulación del movimiento, espacio y tiempo dentro de la imagen fotográfica (Koepnick, 2014, p. 57).

Uno de los ejemplos de mayor relevancia en este ámbito lo constituye el artista alemán Michael Wesely (1963) que, desde finales de la década de los ochenta, lleva explorando el paso del tiempo por medio de cámaras modificadas que le permiten usar tiempos de exposición ultra prolongados. En sus inicios, Wesely construía cámaras estenopeicas a las que les incorporaba filtros para reducir la cantidad de luz que incide en la película. Pero, con el fin de conseguir mayor detalle y nitidez, tuvo que construir su propia carcasa para que soportase lentes y películas de gran formato. De este modo, en los años noventa había logrado alargar su tiempo de exposición hasta varios meses, y una década después ya realizaba exposiciones que duraban varios años (Koepnick, 2014, p. 123).

Wesely comenzó a documentar en 1997 grandes proyectos urbanos, como la reconstrucción de la Potsdamer Platz en Berlín, en la que el palimpsesto de edificios que se desvanecen junto a otros que emergen, crea un particular efecto fantasmagórico donde se mezcla lo que es demolido junto a lo que es construido. Uno de los proyectos más importantes de Wesely lo realizó por invitación del MoMa de Nueva York para registrar el proceso de renovación y ampliación del museo. El fotógrafo alemán instaló varias cámaras en distintos puntos de la zona de construcción que estuvieron activas durante tres años, entre agosto de 2001 y junio de 2004¹¹.

Los experimentos de Wesely provocan una nueva experiencia del tiempo como representación visual al capturar largos periodos en una sola imagen,

¹¹ Algunas imágenes de esta serie pueden verse en: <https://wesely.org/2019/the-museum-of-modern-art-new-york-9-8-2001-7-6-2004/>

desestabilizando así el tiempo lineal y cronológico (Fuchs, 2019, p. 120). Es decir, si bien en algunas de sus obras podemos intuir la evolución del tiempo y su repercusión en los cambios provocados por el movimiento de los elementos de la imagen, en otras fotografías es imposible distinguir el transcurso cronológico del tiempo. Al contrario de lo que ocurría con los hermanos Bragaglia, en cuyas fotografías quedaba impresionado la estela del movimiento dinámico, lo que perdura en las imágenes de Wesely es precisamente lo contrario: los elementos más sosegados de la escena son los que conseguirán dejar su marca en el soporte fotosensible, creando un efecto donde lo inmutable cohabita con lo fugaz.

Esta coexistencia temporal entre lo efímero y lo estático también constituye uno de los ejes discursivos de algunas obras del fotógrafo Hiroshi Sugimoto (1948). Por ejemplo, en la serie *Theaters*, que comenzó a mediados de la década de los setenta y posteriormente retomó en la década de los noventa, el fotógrafo japonés registra diversas salas de cine, óperas, autocines o teatros abandonados en las que la pantalla cinematográfica aparece desde un punto de vista frontal y fuertemente iluminada, mientras que el resto de la sala reluce de forma tenue. La estrategia que rige estas imágenes se basa en usar un tiempo de exposición que dura lo mismo que la película que es proyectada para cada una de las fotografías. Es decir, el obturador de la cámara se abre en el momento en que comienza la película a proyectarse en la sala a oscuras y se cierra cuando acaba el filme, condensando todo el metraje en un solo fotograma:

Durante ese lapso de tiempo una sucesión de 24 fotogramas por segundo se impresiona sobre el negativo de Sugimoto, que al final contendrá en su memoria fotoquímica la suma de todas las imágenes. Lo paradójico es que esta proyección superpuesta que debía ser el compendio de todo, a la postre no nos deja ver nada: una simple pantalla blanca irradiando una luz vaporosa. La condensación de todos los planos nos aboca al vacío, a una memoria en blanco en la que aparentemente todo se ha borrado, aunque presintamos que en algún sustrato de su inconsciente perviva almacenada su historia profunda. El tiempo pasa a ser simbólicamente eternidad, la simultánea y lúcida posesión de todos los instantes del tiempo. (Fontcuberta, 1997, p. 102)

De ahí que, si en las fotografías de Sugimoto *no vemos nada* de lo sucedido en el transcurso del tiempo que dura la acción, en las estrategias utilizadas por Wesely –construcción y degradación– percibimos de forma estratificada los cambios provocados durante el tiempo en el que se ha producido la imagen, por lo que queda registrado el comienzo y el final de una acción determinada, aunque esta sucesión de acontecimientos resulte un colapso. Hablaríamos entonces de una sincronía temporal similar a la del recuerdo, a sabiendas de que “la memoria es un campo en el que coexisten diferentes tiempos. Es un campo continuo en términos de la subjetividad que lo crea y lo extiende, pero es discontinuo en su temporalidad” (Berger y Mohr, 2007, p. 280).

Las técnicas digitales han posibilitado procesos para condensar secuencias de vídeo en una sola imagen y, aunque no podemos considerar este procedimiento dentro del ámbito de la fotografía de larga exposición, los resultados evidencian que ambos procesos sintetizan de un modo similar un periodo de tiempo determinado. Si bien en el siguiente apartado nos ocuparemos con mayor profundidad sobre el proceso del promediado de la imagen en busca de imágenes arquetípicas, es preciso detenernos brevemente en un ejemplo por sus similitudes con la fotografía de larga exposición. Nos referimos al artista estadounidense Jim Campbell (1956) y sus fotografías pertenecientes a *Illuminated Average Series* (2000-2001). Estos trabajos están realizados superponiendo cada uno de los fotogramas de un vídeo para conseguir una imagen estática, desde secuencias de unos pocos minutos hasta la síntesis de una película entera de casi dos horas de duración¹². De alguna manera las imágenes de Campbell materializan el deseo de Marey de representar *todo* el tiempo, al concentrar en una misma imagen un gran número de fracciones de un mismo movimiento. En este caso, la limitación químico-mecánica de los arcaicos medios de Marey, queda superada por las capacidades casi ilimitadas de la imagen digital. A pesar de ello, hay que recordar que el fusil fotográfico de Marey era tremendamente rápido en su momento al obtener 12 imágenes por segundo, teniendo en cuenta que el cine convencional se reproduce a 24 fotogramas por segundo. Con todo, Jim Campbell utilizó 156.900 fotogramas

¹² Algunas imágenes de esta serie pueden verse en: https://www.jimcampbell.tv/portfolio/still_image_works/illuminated_averages/index.html

para su obra *Average #1 (Hitchcock's Psycho)*, en el que condensa en una sola imagen la famosa película de Hitchcock, poniendo en evidencia la gran diferencia de capacidad de síntesis de los medios digitales más actuales frente a los medios analógicos decimonónicos.

Vemos así como las múltiples exposiciones de la cronofotografía de Marey y su traducción en términos dinámicos por parte de la fotografía futurista se transforman en estos artistas contemporáneos en exposiciones de larga duración que intentan condensar el decurso del tiempo, en un proceso paradójicamente inverso al que hipotéticamente operaría la memoria, por el que la *densidad* temporal que acumula el soporte fotográfico desdibuja el registro del referente hasta dejar un rastro fantasmagórico, una huella difusa.

5. La imagen promedio en la fotografía

Hasta este momento hemos abordado la relación de la fotografía y la memoria a partir de sus capacidades comunes de constituirse como registro del momento, bien fisiológico, bien material, pero “la fotografía también ha aportado metáforas para describir procesos mnemónicos específicos, como la capacidad de formar impresiones generales a partir de una serie de impresiones visuales específicas” (Draaisma, 1998, p. 157). Esto nos lleva al segundo tipo de prácticas artísticas que sugeríamos más arriba, aquellas basadas en la superposición y el promedio, y que reflexionan sobre los procedimientos de constitución de las imágenes genéricas o arquetípicas.

En 2015, el artista e ingeniero informático Robby Kraft publicó una imagen¹³ que mostraba lo que parecía ser un rostro humano. La extraña imagen era el resultado de promediar distintas fotografías etiquetadas como *#FacesInThings* que habían sido recuperadas de la red social *Instagram*. Las imágenes filtradas bajo esta etiqueta correspondían con imágenes de objetos y otras cosas en las que, de algún modo, aparecía la configuración esquemática de un rostro, a modo de pareidolia facial. Kraft utilizó un *software* de reconocimiento facial para utilizar solamente las imágenes que el algoritmo reconocía como rostros

¹³ La imagen puede verse en: https://robykraft.com/sfpc/index.php?controller=post&action=view&id_post=10

humanos. Con el fin de testear el *software*, el artista utilizó imágenes de la misma red social identificadas como *#selfie*, donde el algoritmo reconocía rostros en una de cada tres imágenes. En cambio, en el caso de *#FacesInThings* solamente identificaba rostros en una de cada veinte imágenes. Tras promediar todas las imágenes que habían pasado el filtro del algoritmo, el resultado fue una imagen oscura y monocromática, de la que emerge un rostro indefinido, pero lo suficientemente detallado como para distinguir la cuenca de los ojos, las pupilas, la nariz o la boca y poder reconocerlo como *humano*.

Kraft utiliza la imagen fotográfica y otros procesos dependientes, como el reconocimiento facial y el promediado de la imagen, para hacer visible una categoría, la del rostro humano, evidenciando así la capacidad humana de “ver lo parecido en lo diferente” (Draaisma, 1998, p. 234) y el proceso de representación de los prototipos mentales.

El promedio de la imagen para visualizar un rostro tipo tiene su origen en el procedimiento del retrato compuesto desarrollado por Francis Galton en el último cuarto del siglo XIX. La técnica del Galton consistía en fotografiar sobre una misma placa sensibilizada una serie de fotografías de retratos alienados mediante unas marcas de registro. Para realizar el promedio, el tiempo normal de exposición de una fotografía se dividía entre el número de retratos, así al revelar la placa finalmente se obtenía una “impresión fotográfica del rostro abstracto, definido estadísticamente e inexistente empíricamente” (Sekula, 2003, p. 149), tal y como ocurre en el caso de Robby Kraft.

Galton utilizó su procedimiento como metáfora para su propia hipótesis sobre el funcionamiento de la memoria, al considerar las fotografías compuestas como imágenes genéricas en las que se establecía una analogía con ciertos procesos mnemónicos. El propio Galton afirmaba que, cada vez que un grupo de elementos cerebrales había sido excitado por una impresión sensorial, de algún modo este grupo se volvía susceptible de sentir un estado similar de excitación. De este modo, si la nueva causa de emoción difería de la original se obtenía como resultado un recuerdo, y cada vez que una sola causa arrojaba diferentes grupos de elementos cerebrales simultáneamente a la emoción, el resultado debía ser una memoria combinada (Galton, 1879, p. 162). Es decir, siguiendo el ejemplo del propio Galton, si vemos la imagen de una montaña o un lago de un

país que nunca hemos visitado, a menudo nos recuerda de forma vaga a un sitio similar que hayamos visto en otro lugar (Galton, 1879, p. 162), por el hecho de que tenemos interiorizada la noción general de una montaña o un lago. De este modo, Galton demostraba por medio de su procedimiento el clásico problema sobre cómo se forman en la mente las impresiones generales y las nociones abstractas:

Podemos formar en nuestro recuerdo la imagen de un perro concreto, mirando el perro y grabando su imagen en nuestra memoria, pero ¿cómo adquirimos la noción general de “perro”? No hay nada en la realidad que coincida con esta noción: el perro genérico no existe. (Draaisma, 1998, p. 159)

Ante esta pregunta, Galton propondría su teoría basada en las imágenes promedio, como proceso estructurador y constituyente de *universales* o *tipos* que operarían en el proceso de reconocimiento.

Si bien la psicología contemporánea plantea otras teorías para dicho proceso donde pierde peso el factor visual, como aquellas que fundamentan el reconocimiento de objetos a partir de integración de características estructurales (Goldstein, 2005, pp. 161–171), el procedimiento de Galton, precisamente por su carácter visual ha tenido cierto reflejo en la práctica artística contemporánea.

Lo cual se aprecia especialmente en aquellos artistas que han explorado la generación de patrones visuales a partir de imágenes promedio, recreando de manera crítica el enfoque de Galton. De entre ellos destacaríamos *Photo Opportunities* de Corinne Vionnet y *100 Special Moments* de Jason Salavon en la medida que ponen en evidencian las pautas temáticas y formales de este tipo de obras.

Photo Opportunities (2005-Actualidad) es una serie de fotografías de la artista francosuiza Corinne Vionnet (1969) basada en las imágenes icónicas del turismo de masas, en donde se revelan los puntos de vista generalizados de las fotografías de recuerdo de los atractivos turísticos. A partir de alrededor de un centenar de fotos de un mismo motivo que la artista reúne y extrae de internet, Vionnet las superpone hasta conseguir una sola imagen de aspecto borroso donde lo único que permanece con cierta nitidez, es el lugar emblemático de

turno: el monte Fuji, el Partenón de Atenas, la Torre Eiffel, el Big Ben londinense, el Coliseo de Roma o el Golden Gate de San Francisco, entre otros muchos¹⁴. La serie *Photo Opportunities* surgió en 2004 en un viaje de la artista a Italia, cuando al visitar la Torre de Pisa advirtió cómo los turistas se agolpaban frente al monumento para fotografiarlo. Posteriormente, Vionnet buscó por internet fotos de la Torre de Pisa y reparó en la cantidad de imágenes similares que eran compartidas por los visitantes del famoso monumento, comprobando así que las fotografías que realizamos no son más que copias de las imágenes más populares de estos monumentos (Fontcuberta, 2016). Y es que estas imágenes tipificadas constituyen una memoria fotográfica colectiva de ciertos lugares y tienen la capacidad de manipular la mirada y determinar nuestra percepción de la realidad (Monjour, 2018).

En el segundo ejemplo, el artista Jason Salavon (1970) parte de un supuesto semejante en su trabajo *100 Special Moments* (2004): desvelar los patrones colectivos que operan en cierto tipo de imágenes ya de por sí estereotipadas. En este caso, el artista estadounidense se aleja de las fotos turísticas para centrarse en las fotos dedicadas a algunos actos memorables de nuestras vidas, como una boda o una graduación, pero, al igual que Vionnet, éste se nutre para escoger las imágenes que componen sus obras del repositorio ilimitado que supone internet. A partir de grandes colecciones de imágenes que están disponibles públicamente en la red, Salavon crea múltiples superposiciones en las que ninguna imagen individual es claramente visible, pero que, en conjunto, sugieren los contornos repetitivos de los rituales culturales (Anderson, 2017, pp. 75–76), evidenciando así las redundancias formales.¹⁵

Tanto Salavon como Vionnet persiguen la materialización visual a través de un proceso de *destilación* digital de categorías derivadas de la cultura visual medial –la imagen turística, la representación de eventos–. La superposición, estrategia que evoca la densidad icónica de los medios digitales (Ritchin, 2009, p. 141), convierte una serie de arquetipos de la cultura contemporánea en formas sensibles, visualizando así una imagen al mismo tiempo *genérica* y

¹⁴ Algunas imágenes de esta serie pueden verse en: <https://corinnevionnet.com/Photo-Opportunities>.

¹⁵ Las imágenes de esta serie pueden verse en: <http://salavon.com/work/SpecialMoments/>

concreta. Con esto nos referimos a una imagen que convierte una serie de imágenes digitales, cuya naturaleza pertenece al espacio virtual de internet, en objetos físicos. Es decir, las imágenes son corporeizadas al ser rescatadas del maremágnum de la red y posteriormente ser impresas sobre un soporte tangible, adquiriendo, de modo paradójico, una apariencia en cierto modo plástica, cercana a ciertos recursos pictóricos asociados a la mezcla pictórica – *fundido*– por contraste con la nitidez de la fotografía.

6. A modo de conclusión

Si bien las imágenes de la memoria plantean como hemos expuesto una traducción problemática al ámbito material de la imagen fotográfica, desde la práctica artística contemporánea basada en la fotografía podemos encontrar diversos casos que pueden considerarse como una recreación, en términos metafóricos, de las imágenes del recuerdo y de su modo hipotético de funcionamiento. Estas prácticas artísticas recurren a recursos retóricos y a procedimientos fotográficos para visualizar el paso del tiempo y, en especial, el modo en que un decurso visual puede registrarse en una única imagen. Esta *acumulación* temporal remite a proceso de sedimentación que opera en la memoria (Rubio Marco, 2010, p. 45) y que aquí se visualiza por medio de dos procedimientos distintos que hemos analizado.

Por una parte, mediante la facultad fotográfica de captar un tiempo continuo que ha acontecido de manera acumulativa, esto es, registrando fotosensiblemente y de forma prolongada una misma escena, como hemos visto en la obra de Michael Wesely, Hiroshi Sugimoto o Jim Campbell; estrategia que funciona a modo de metonimia de la temporalidad cinematográfica, desvelando las aporías que provoca el uso de un medio concebido para plasmar el instante con el propósito de capturar el transcurso del tiempo.

Por otra parte, hemos analizado la obra de artistas como Corinne Vionnet y Jason Salavon en los que la *acumulación temporal* opera no ya desde la exposición a un decurso sino a la sucesiva superposición de particulares

característicos que terminan por completar una imagen promedio que alude a una imagen arquetípica de la cultura medial.

Así, ya sea con un método u otro, estas prácticas se desligan de la objetividad fotográfica que ha caracterizado la corriente hegemónica para, en su remedo de los mecanismos de la memoria, explorar vías de representación que huyen de la noción clásica de fotografía y su determinismo como imagen verosímil.

Referencias bibliográficas

- Anderson, S. F. (2017). *Technologies of vision: the war between data and images*. The MIT Press.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Paidós.
- Berger, J., y Mohr, J. (2007). *Otra manera de contar*. Gustavo Gili.
- Cartier-Bresson, H. (2007). El instante decisivo (1952). En J. Fontcuberta (Ed.), *Estética fotográfica* (pp. 221–236). Gustavo Gili.
- Doane, M. A. (2012). *La emergencia del tiempo cinematográfico. La modernidad, la contingencia y el archivo*. Cendeac.
- Draaisma, D. (1998). *Las metáforas de la memoria. Una historia de la mente*. Alianza.
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg.
- Fuchs, A. (2019). *Precarious times: temporality and history in modern German culture*. Cornell University Press.
- Galton, F. (1879). Generic Images. *Proceedings of the Royal Institution*, vol. 9, 161-170.
- Goldstein, E.B. (2005). *Sensación y percepción*. Thomson.
- Koepnick, L. (2014). *On slowness: toward an aesthetic of the contemporary*. Columbia University Press.
- Lake Price, W. (1858). *A Manual of Photographic Manipulation*. John Churchill & Sons.
- Lopes, D. (2011). Las imágenes y la mente representacional. En A. García Varas (Ed.), *Filosofía de la imagen* (pp. 211–237). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Mather, D. (2020). *Futurist conditions: imagining time in Italian futurism*. Bloomsbury Visual Arts.

- Mitchell, W. J. T. (2011). ¿Qué es una imagen? En A. García Varas (Ed.), *Filosofía de la imagen* (pp. 107–154). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Monjour, S. (2018). *Mythologies postphotographiques: L'invention littéraire de l'image numérique*. Les Presses de l'Université de Montréal.
- Newhall, B. (2002). *Historia de la fotografía*. Gustavo Gili.
- O'Keane, V. (2021). *El bazar de la memoria. Cómo construimos los recuerdos y cómo los recuerdos nos construyen*. Siruela.
- Ritchin, F. (2009). *After Photography*. W. W. Norton & Company.
- Rubio Marco, S. (2010). *Como si lo estuviera viendo (El recuerdo en imágenes)*. Machado Libros.
- Sekula, A. (2003). El cuerpo y el archivo. En G. Picazo y J. Ribalta (Eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo* (pp. 133–200). Gustavo Gili.
- Zamora Águila, F. (2021). *Filosofía de la imagen: lenguaje imagen y representación*. UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas.