



**ACTAS**

**IV CONGRESO INTERNACIONAL  
SOBRE ANÁLISIS FÍLMICO**

**NUEVAS TENDENCIAS E  
HIBRIDACIONES  
DE LOS DISCURSOS AUDIOVISUALES  
EN LA CULTURA DIGITAL CONTEMPORÁNEA**

**4, 5 y 6 de mayo**

**Universitat Jaume I, Castellón  
2011**

Iván Bort Gual  
Shaila García Catalán  
Marta Martín Núñez  
(editores)

**ISBN: 978-84-87510-57-1**

Ediciones de las Ciencias  
Sociales de Madrid

Entre la  
superficie de lo  
visible y la  
reflexión  
Maridajes en la  
obra del  
fotógrafo/  
cineasta  
William Klein

**ROBERTO ARNAU ROSELLÓ**  
**HUGO DOMÉNECH FABREGAT**  
UNIVERSITAT JAUME I<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> El presente trabajo ha sido realizado con la ayuda del Proyecto de Investigación “Nuevas Tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales contemporáneos”, financiado por la convocatoria del Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Ciencia e Innovación, para el periodo 2008-2011, con código CSO2008-00606/SOCI, bajo la dirección del Dr. Javier Marzal Felici.

«El hecho complejo de la naturaleza fotográfica de la imagen está en su naturaleza figurativa, en estar condenada a la imagen del mundo» (Quintana, 2006: 27). Esta reflexión inicial del profesor Ángel Quintana en referencia al director italiano Michelangelo Antonioni nos sirve como punto de partida para iniciar una aproximación y análisis del alcance e implicaciones de la obra de William Klein en el panorama audiovisual. Para Antonioni la imagen no es un reflejo de la realidad del mundo, sino de su visibilidad. Es decir, el acceso a lo real no puede producirse más que a través de lo visible, de lo que se nos quiere mostrar, como un constructo mediatizado sujeto a interpretaciones. Existe la paradoja de que el foto/cineasta, pese a entender que posee el dominio sobre lo que fotografía, nunca llega a conseguir controlar todas sus manifestaciones, pues de algún modo, lo visible esconde lo invisible. Esta singularidad trata de una idea central en los trabajos tanto fotográficos como cinematográficos de Klein, quien posa su mirada en la superficie de lo real para reflexionar sobre el fondo, aferrándose a lo perceptible para hacer emerger lo invisible velado tras lo aparente.

En cuanto a la relación de fotografía y cine, Margarita Ledo se refiere a dos tipos de vínculo entre ambas disciplinas (Ledo, 2005: 10). Por un lado, como ámbitos distintos, como objetos separados y específicos que funcionan autónomamente, con sus respectivas herramientas y sus técnicas particulares, no exportables a otros medios aunque estos sean escandalosamente afines. Por otro lado, cine y fotografía como parte de un mismo proceso, vistos desde la relación que se establece entre ellos, entendidos precisamente como resultado de esa relación sin que puedan explicarse de un modo autónomo o desvinculado.

Precisamente será esta distinción la que nos permite enfocar nuestro punto de vista en el lugar deseado. Observamos pues, que la primera forma de la fotografía transformada en fotograma es la imagen congelada, el instante cinematográfico. Así como el “cine directo” fue la fórmula empleada para identificar el film “a la manera fotográfica”, como un cine de observación que reduce al mínimo la intervención del autor y se mantiene a distancia sin desfigurar el referente.

Es evidente que existe una relación expresa entre fotografía y cine desde el nacimiento de esta última disciplina. No pretendemos examinar los modos en que la fotografía aparece reflejada en las diferentes obras audiovisuales de William Klein, ni tampoco a la inversa, buscar el modo en que sus películas se dejan entrever en sus fotos. Aspiramos a explorar los vectores que nos permitan establecer lazos entre una y otra disciplina, a través de los que los dos ámbitos ven complementadas sus estrategias de creación de sentido, su forma y sus técnicas. Relación, pues, productiva y no mimética. En este sentido, trataremos de descubrir las marcas de la fotografía en el cine realizado por el autor norteamericano y viceversa, siempre con el objetivo de analizar el papel significativo que ambas disciplinas ponen en funcionamiento.

Hablar de relación entre foto y cine puede ser una obviedad, dado que comparten, desde sus inicios tanto el soporte, como los elementos ópticos o el propio *Apparatus* (la cámara como dispositivo reproductor). Aún así, no se produce una identidad de miradas entre los distintos medios, ya que cada uno desarrolla sus propios mecanismos interpretativos en los que el tiempo adquiere una importancia capital.

Las confluencias entre ambas disciplinas se extienden a lo largo de la historia: ya los primeros operadores cinematográficos ruedan a la manera fotográfica, es decir, filman lo que está delante de su objetivo a partir de la duración de la bobina de material virgen, lo cual entronca directamente con la metodología de trabajo fotográfico (Tranche, 2006: 11).

Pese a que hoy en día puedan aparecer como aproximaciones disímiles en el seno de nuestro maniqueo sistema cultural, articulado entorno a pares de contrarios - aspecto heredado de la tradición judeo-cristiana de nuestra cultura-, la fotografía y el cine han formado parte del mismo territorio. Fundamentalmente en el marco de la imagen analógica, enlazando elementos como la técnica, lo real y la autoría a través de la relación entre objeto, cultura y sujeto; convirtiéndose de este modo tanto en un resultado como en un factor desencadenante de la modernidad (Ledo: 2005, 17). Como técnicas artísticas, ambas disciplinas ponen en cuestión la idea tradicional de mimesis del arte y poseen una capacidad innata para inscribir la dimensión temporal en sus registros. En definitiva, como afirma Susan Sontag, todas las fotografías son *memento mori*, certifican el paso del tiempo y la ausencia del motivo; o como garantiza Roland Barthes la foto repite mecánicamente aquello que no se puede repetir existencialmente (Tranche, 2006: 13).

A pesar de la escasez de estudios sobre las implicaciones entre foto y cine, esta relación ha mantenido momentos de esplendor en la historia, instantes precisos en los que tanto fotografía como cine se han visto confrontados ante situaciones coincidentes. Periodos en los que ambas disciplinas han experimentado concreciones fundamentales en sus respectivos objetos al discurrir paralelamente. Es cierto que encontramos divergencias entre los diferentes teóricos de la imagen acerca de la periodización de estas implicaciones entre ambas artes visuales<sup>2</sup>. Por nuestra parte, sin ánimo de exhaustividad, identificamos cuatro etapas de sincronía entre ambas disciplinas, valorando propuestas comunes, metas conjuntas y métodos de trabajo afines.

La primera de ellas coincidiría con los orígenes del cine, con el momento fundacional del nuevo arte en el que la fotografía inspira su nacimiento. En la primeras vistas de los operadores Lumière ya se puede identificar una similitud de perspectivas entre la fotografía y el cine que prefiguran un camino lleno de interferencias y retroalimentaciones entre ambas esferas. Sus interacciones, sin embargo, se han de situar en un contexto más amplio en el que confluyen otras transformaciones, aunque paulatinas y paralelas, como la consideración de la imagen tal que mercancía informativa a través del fotoperiodismo y los noticieros. También cristalizan influencias de otros medios en este periodo inicial. Por ejemplo, la aparición del rotograbado, como primera técnica que permite imprimir fotografía y texto conjuntamente en un solo soporte. Tal progreso supone un hallazgo de las potencialidades expresivas y espectaculares de la fotografía que permitirá explorar nuevas técnicas de composición, fotomontaje y yuxtaposición capitales en el desarrollo de sus herramientas de producción de sentido.

---

<sup>2</sup> Divergencias sobre las que podemos profundizar en sus respectivos textos: Barnouw, E. *El documental Historia y estilos*, Gedisa, 1993; Ledó, M. *Op. Cit.*, y Tranche, R. *Op. Cit.*

Una segunda etapa englobaría las décadas de los años veinte y treinta, en las que, al calor de las transformaciones anteriormente descritas, cabe sumar la cristalización de la evolución tecnológica con la aparición de nuevas herramientas foto-cinematográficas que dan salida a todas estas inquietudes y evoluciones. Un primer punto de encuentro es el conceptual, bajo la idea de “documental” —expresión acuñada en esos años por John Gierson— se encuentran ambas disciplinas artísticas, a través de la coincidencia de las que podrían considerarse estrictamente las primeras manifestaciones en ambos territorios.

En 1921, Paul Strand presenta el primer trabajo concebido como fotodocumental con el título *Manhattan*, casi al mismo tiempo que Robert Flaherty estrena el primer documental cinematográfico *Nanook, el esquimal* (1922). Lo documental fotográfico y cinematográfico se muestra como la verdad, se producen experiencias como la *Candid Photo* y la *Candid Camera*, o las obras de autores como Paul Strand o Jean Vigo. El formato universal de película de 35 milímetros y el aligeramiento de los equipos fotográficos y cinematográficos otorga una libertad de movimientos al fotógrafo que rompe estrepitosamente con las barreras que la propia tecnología imponía a la progresión expresiva del medio.

De este modo, la unidad conocida como “carrete” implica la idea de “serie” fotográfica, que a su vez deriva en el uso del “contacto” (la vista en mosaico y en positivo de los fotogramas de un carrete) como herramienta creativa y como método de trabajo (Tranche, 2006: 17)

Quizás el mejor ejemplo de la similitud de esta operación con la del montaje cinematográfico se produzca décadas después, en la obra de William Klein, un autor que ha recogido de un modo particular esta tradición en el film *Contacts* (1986).

La tercera etapa podría situarse en las décadas de los años cincuenta y sesenta, entre el desarrollo de la Guerra Fría tras la Segunda Guerra Mundial y la eclosión de

es el momento  
de la generación  
del *fake*, el falso  
documental y de la  
fotografía fabricada

los movimientos de renovación *hippie* y contraculturales, en los que se produce una vuelta a lo real, a lo cotidiano, al ser humano y el desarrollo de propuestas individuales de ruptura, del ensayo foto/cinematográfico y del “cine directo”. La fotografía, como máxima expresión del realismo, y el espíritu realista por definición del cine documental, se convierten en aspectos fundamentales

en la interacción entre ambas esferas, proporcionando la estructura necesaria para hacer posible una participación dual y simultánea del mismo entorno conceptual.

Por último, la cuarta etapa, se concreta entre los años noventa del siglo XX y la actualidad, en la posmodernidad y la sociedad reticular contemporánea. Se observa una creciente desaparición de la fotografía de la escena urbana hacia las galerías de arte, algo que venía sucediendo desde la década de los ochenta, y una progresiva incorporación del cine documental desde los márgenes comerciales del sistema hacia posiciones de mayor visibilidad e incidencia social. El paulatino desvanecimiento de algunas convenciones, tanto fotográficas como

cinematográficas, relativas a la separación realidad/autor supone un auge de las actitudes autorreferenciales concretadas en la creciente presencia del narrador en la diégesis, las digresiones metalingüísticas y otras deconstrucciones del discurso de la modernidad. Es el momento de la generación del *fake*, el falso documental y de la fotografía fabricada.

De este somero recorrido podremos concluir que, efectivamente, existen diversas prácticas de la fotografía que han trazado caminos paralelos al cine documental, por lo que han desarrollado una cierta similitud o complementariedad en sus respectivas miradas y estrategias que llevan a muchos creadores —fotógrafos y cineastas— a transitar entre ambas técnicas de un modo absolutamente natural, enriqueciendo sus obras con un trasvase de procedimientos y miradas que potencia las herramientas particulares de cada medio.

Si para el fotógrafo-documentalista Henri Cartier-Bresson los territorios del film y de la fotografía son específicos y su definición del cine en oposición a la fotografía como “l’image d’après” muestra que su atención se posa en la velocidad de la sucesión, y por tanto, en aquello que llega después, no tanto lo que está en la pantalla, sino más bien lo que llega inmediatamente después a ella (Toubiana: 2007, 3). Por el contrario, para Klein, entre fotografía y cine existe un espacio intermedio, en el que fotos y planos pueden coexistir y mantener una relación estética capaz de interpelar a la mirada del espectador a través del encuentro íntimo entre dos artes visuales.

William Klein nace en el seno de una familia de emigrantes judíos en Nueva York en 1928. Comienza su andadura artística con pequeños escauceos en pintura y escultura, hasta que más tarde apuesta por la fotografía y el cine. Su ingreso en el ejército le lleva a conocer Europa —sobre todo Francia y Alemania—, donde regresará al final de la Segunda Guerra Mundial para estudiar pintura en París, junto a artistas como André Lothe y Fernand Léger. En 1954 regresa a Nueva York y aborda sus primeros trabajos fotográficos. Durante la década siguiente trabajará como reportero para la revista *Vogue* donde revoluciona la fotografía de moda, hasta que se decanta por realizar producciones cinematográficas, desapareciendo los siguientes quince años de la escena fotográfica (1965-1980), a la que regresará posteriormente.

Desde sus inicios, la obra fotográfica de Klein busca con insistencia desligarse de los principios estéticos y tabúes que subyugan la fotografía de la época. Así, supera los límites y rompe de plano con los esquemas tradicionales del medio, con las ataduras estéticas convencionales: esteticismo de vanguardia, abstracción geométrica, formalismo, etc. Al mismo tiempo, el reportero se aleja de la tradición sociológica que empapa a los fotógrafos norteamericanos de la época y, por lo tanto, Klein cambió los criterios estéticos de la fotografía. Sustituyó con nuevos cánones los valores tradicionales aceptados. Así, privilegió el contraste, la falta de encuadre, el movimiento, la deformación o la casualidad (Jouffrou: 1983, 6).

Si bien es cierto que Klein recibe influencias directas de la fotografía documental y social, de hecho se le ha igualado a fotógrafos como André Kertész por su ascendencia estética o al propio Weegee por su influencia social; sin embargo, no podemos afirmar que pertenezca plenamente a esta corriente fotográfica. Sin embargo, observamos en su obra ciertas características propias de los padres de la imagen como documento. Así pues, Atget, Jacob Riis y Lewis Hine, como precursores o los fotógrafos de la *Farm Security Administration*, Dorothea Lange o

—especialmente— Walker Evans, como continuadores de la corriente documental; marcarían indeleblemente el estilo exclusivo de Klein.

Su actitud de reportero de calle que le lleva a captar el movimiento a través de largas exposiciones, su interacción improvisada con los personajes que retrata, la falta de encuadre, el contraste que logra en el cuarto oscuro; entre otros aspectos, le alejan radicalmente de una posición artística como la que defendieron algunos de sus coetáneos a través de la llamada *Street Photography*. Klein persiguió de forma consciente romper con lo establecido. Cuando lo que primaba era el estilo objetivista de fotógrafos como Heri Cartier-Bresson, Klein caminó en la dirección opuesta y como él mismo reconocería pensaba que una relación distinta con la cámara permitiría liberar a la imagen fotográfica. Así, dejó caer el mito de la objetividad y provocó una especie de fotomatón callejero (Klein: 1983, 61). En este sentido podemos resaltar que el fotógrafo norteamericano:

en lugar de tomar como modelo la visión de los 'fotógrafos-testigos', partió del recuerdo de las más burdas fotografías de los diarios, las que ilustran los delitos y llenan las páginas del popular *New York Daily News* (Jouffrou: 1983, 4).

Klein permite a todo aquel que se acerca a sus imágenes descubrir un mundo ruidoso y movido que hoy conforma cualquier ciudad occidental. Espacios donde continuamos encontrándonos con esas imágenes impías y crueles de muchedumbres solitarias circundadas por la omnipresente publicidad, como si la fotografía del reportero nos hubiera definitivamente impuesto su propia visión del mundo.

Es a través de William Klein que llega el escándalo. En 1955, cuando la fotografía francesa vivía conservada bajo una mirada indulgente y tierna, dando la imagen de una realidad social, si no arqueológica, al menos ampliamente anecdótica. William Klein hace volar en pedazos la certidumbre de los amateurs de ideas preconcebidas. Las imágenes trastornadas, movidas, que traía de Nueva York revelaron, a través del desorden aparente de su composición, una sociedad en pleno movimiento, futuro probable y fascinante de nuestras sociedades europeas (Sayag, 1982: 41).

El fotógrafo norteamericano se compromete con el momento que está viviendo. Sus fotografías presentan una realidad contextualizada donde cabe desde la descripción individual hasta el análisis sociológico y consigue implicar a sus personajes en las diferentes fases del acto fotográfico: encuadre y toma. Uno de sus recursos más habituales es utilizar el objetivo gran angular para conseguir captar las relaciones preexistentes entre los diferentes objetos y protagonistas que componen la escena. La fotografía de Klein es fundamentalmente igualitaria, pues huye de marcar determinadas categorías sociales y enfoca a todos los personajes por igual (Jouffrou, 1983: 8). Sin embargo, tras el estudio de su obra fotográfica podemos matizar que Klein empatiza claramente con los desfavorecidos, vagabundos o las víctimas sociales. Es decir, muestra complicidad con los seres humanos más diversos

William Klein presenta a sus personajes aportándoles un aura de dignidad que en muchas ocasiones parecían haber perdido. Este aspecto, queda patente al

escrutar cualquiera de sus imágenes en los catálogos sobre las ciudades de Nueva York, Moscú, Roma o Tokio. En este sentido, la obra de Klein

se acerca más a los grandes directores cinematográficos, como Eric von Stroheim u Orson Welles, que a los fotógrafos, como Robert Frank, Weegee o Walker Evans, con los que hoy trata de compararle la crítica norteamericana, que parece haberlo descubierto hace poco (Jouffrou, 1983: 5).

Sus catálogos sobre *Nueva York* (1956), *Roma* (1959), *Moscú y Tokio* (1964) prefiguran, así mismo, su inminente paso al cine. A partir de estas obras, la paginación y la maquetación cobran una importancia capital para Klein, el diseño, la composición, la yuxtaposición y las técnicas del fotomontaje convierten esas publicaciones en el antecedente natural de su tránsito a la técnica cinematográfica, él mismo afirmará que lo único que cuenta en esos libros es la secuencia, como en una película.

Todos los libros de Klein son filmes en potencia. Filmes de los que escribiría el guión, cuidaría el montaje y podría incluso elegir la música (Jouffrou, 1983: 7).

En relación a sus producciones cinematográficas, cabe destacar que cada una de sus obras es imprescindible para la comprensión y análisis de su particular universo estético, dada la diversidad de enfoques con que afronta sus películas. Esta variedad de tonos y géneros, sin embargo, no anula el carácter unitario, original y coherente de su punto de vista, a través del que arrastra hasta el cine «una mirada fotográfica llevada al límite que le permite arrancar de lo real una visibilidad inédita tanto para fotógrafos como para cineastas» (Catalá, 2006: 126).

Su primer trabajo cinematográfico, *Broadway by Light* (1958), sienta las bases de su carácter para sus siguientes obras apostando por un estilo experimental, de planteamiento abiertamente formalista, en el que la falta de argumento supone un incremento de las potencialidades expresivas de los planos, convenientemente medidos por un inspirador y sagaz texto del autor que sugiere: «los americanos inventaron el jazz para consolarse de la muerte, la *star* para consolarse de la mujer, y para consolarse de la noche inventaron Broadway»<sup>3</sup>. La riqueza de dicha estrategia será una constante en la obra cinematográfica de Klein, los reflejos, los luminosos, como metáforas de las mediaciones a las que está sometido el conocimiento y, por añadidura, la imagen, el movimiento, el gran angular, las composiciones imposibles y sus lúcidas reflexiones, acompañarán a sus creaciones hasta su último film *Messiah* (1999).

A medida que concreta sus trabajos, su método gira hacia el cine documental, desplazando su atención y su cámara hacia aquellos que no tienen voz en los medios de comunicación y, por tanto, no existen para el “mundo civilizado”. Su posición es cada vez más cercana a la calle y, al mismo tiempo, su punto de vista más politizado. Como el propio Klein declara:

---

<sup>3</sup> *Broadway by Light*, William Klein, 1958.

La política llegó tarde a mi vida. Sobre todo con la intervención estadounidense en Vietnam. Al cabo de cuarenta años se apoderó de mí el gusanillo de la política. Abandoné el cine clásico para poner mi cámara al servicio de quienes no tenían la palabra (Clouzot, 1998: 11).

Es el momento de “películas-síntesis” de toda una época como *Cassius the Great* (1964), en la que inclina su foco de atención sobre la figura del boxeador Cassius Clay, símbolo de la resistencia del pueblo afroamericano (condenado, de hecho, a tres años de cárcel por negarse a ser reclutado para luchar en la guerra de Vietnam) y del incipiente papel del *Black Power* en los conflictos sociales que estallarán en los Estados Unidos durante esa misma década.

Su siguiente proyecto, *Who are you, Polly Magoo* (1965-66), en referencia explícita al mundo de la moda del que proviene, desde un punto de vista fotográfico, y al personaje de dibujos animados *Mr. Magoo*, supone una nueva referencia en su obra. Klein introduce algunos elementos básicos de su estilo que mantendrá en lo sucesivo, e inicia un camino paradójico basado en la revelación de lo profundo a través del minucioso escrutinio de lo superficial. Basado, en suma, en el acto interpretativo, en la aproximación hermenéutica a través de la formación de visualidades capaces de revelar las más ocultas capas de lo real. Un cine en el que la conciencia de lo fotográfico está en primera línea, en el que la superficialidad y aparente frivolidad de la película se convierten en instrumentos de una mirada incisiva capaz de investigar a la vez que convierte ese proceso racional en una estética (Catalá, 2006: 134).

Pero, la deriva definitiva hacia el cine de intervención política, se producirá a partir del acercamiento colectivo al cine militante y de su participación en la película coral *Loin du Vietnam* (1967) junto a Alain Resnais, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Joris Ivens, Chris Marker y otros cineastas no menos politizados en esos años, que buscan unir sus fuerzas a los movimientos político-sociales de izquierdas en auge con la oposición frontal a la invasión de Vietnam por tropas estadounidenses. Klein inicia una vía que explotará crecientemente con el acceso a temáticas vinculadas a las luchas sociales y culminará más adelante con su integración en el movimiento revolucionario francés de Mayo de 1968. También, en este periodo, el autor se propone dar rienda suelta su espíritu crítico y sarcástico con su feroz sátira sobre la sociedad de consumo contemporánea y la automatización del ser humano, *Mr. Freedom* (1967-68), film de ficción abiertamente paródico en el que recupera el tono satírico de las parodias televisivas, recreando un esperpéntico héroe al servicio del imperio estadounidense que tiene como delirante e inquietante misión liberar París (Ledo, 2005: 171).

Será precisamente en mayo de ese mismo año 1968 cuando Klein emprenda su primer largometraje documental basado casi exclusivamente en la observación y los presupuestos estéticos del cine directo, aquel cine “a la manera fotográfica” que sus propios precursores definieron; «Grands soirs, petits matins. Extraits d’un film qui aurait du exister» (1968-1978). Su vinculación con los frentes de lucha política se ha hecho manifiesta, también su participación activa en el movimiento, así como la relación con la *Comisión de Cine trabajadores-estudiantes de la Sorbona* (Comité de acción) de mayo a junio de 1968, imprime a su obra un marcado acento político al que consagrará sus siguientes trabajos: *Festival Panafricain de la culture* (1969) en el que se acerca a las manifestaciones culturales africanas a través de la crónica

sobre el festival organizado por los grupos políticos y la militancia antirracial; *Eldridge Cleaver, Black Panther* (1970) retrato-crónica humana sobre la vida y situación política del dirigente del colectivo Panteras Negras que sufre el estigma del acoso de la policía y es presentado a la sociedad americana como el enemigo público; o el cierre de su “obra abierta” sobre Cassius Clay con la monumental *Muhammed Ali, the Greatest* (1974).

A pesar de que no abandona la cámara cinematográfica, en la década de los años ochenta Klein regresa a su trabajo en el medio fotográfico, donde se le reconoce su papel con numerosos galardones y exposiciones de su obra. No obstante, será en esa misma década cuando realice quizás su obra más profunda desde el punto de vista de la interacción entre cine y fotografía, que revela el carácter híbrido de su mirada y se erige como una pieza fundamental en la comprensión del universo *kleiniano*. Se trata de la serie *Contacts* (1986), que dirige para la cadena cultural francesa La Sept-Arte, en la que los propios fotógrafos realizan un cortometraje documental de corte ensayístico sobre sus trabajos con la imagen fija, ilustrando al espectador sobre la naturaleza híbrida de toda práctica artística, permitiendo así la constatación de la condición compleja de las relaciones entre ambas esferas.

En *Contacts*, despliega un potencial conceptual y analítico de gran alcance que da coherencia al conjunto de su trayectoria foto-cinematográfica y supone un hito sin precedentes en la historia del medio, con una punzante crítica implícita al concepto mimético del arte en el que se sustenta el mito romántico del artista en nuestra cultura. Así, a través de la aproximación a la plancha de contactos como dispositivo de uso íntimo del fotógrafo por medio del cual la realidad se convierte en fotografía desvela la importancia que le corresponde en el proceso artístico.

A través de este film William Klein expresa su ideario estético, basado en que cualquier imagen extraída de la realidad no es una fotografía. De hecho, la fotografía no se percibe en el momento del disparo sino más tarde cuando en el laboratorio el fotógrafo decide en cuál de aquellos contactos —pre-fotografías— cristalizan todos los vectores y pulsiones de aquella realidad que enfocó con su cámara. Por ello, propone que la foto puede captar el tiempo como el cine, aunque no por la confluencia de una mirada sobre lo real en el momento mismo de su desvelamiento, sino después, cuando posando su mirada sobre los contactos, descubre en uno de ellos, una foto (Catalá, 2006: 132).

Al fijar su mirada sobre los contactos —aquellas imágenes que todavía no son y quizás no serán nunca fotografías— y emplear la cámara de cine como un instrumento hermenéutico, mientras se desplaza por encima de ellos, reinstaura en esos mismos instantes fotográficos el tiempo ontológico que la fotografía, como fenómeno consumado, extingue (Catalá, 2006: 129). Idea que desarrolla sobre el hecho de que el tiempo infinitesimal del acto de registro fotográfico se transforma en tiempo existencial del receptor durante la contemplación.

En *Contacts*  
William Klein  
expresa su ideario  
estético, basado  
en que cualquier  
imagen extraída de  
la realidad no es  
una fotografía

Finalmente, *In & Out of Fashion* (1993) es considerado como uno de sus largometrajes documental más importantes, desde la óptica de la influencia ejercida sobre su universo creativo y el alcance de sus propuestas estéticas por el complejo juego de temporalidades que nos muestra, así como la capacidad de síntesis de sus hallazgos expresivos en una sola obra. Es una especie de autobiografía estética de Klein, en la que completa sus reflexiones sobre el método de trabajo fotográfico: «una fotografía no se ha terminado cuando aprietas el obturador», que demuestran el carácter reflexivo de un autor que piensa su obra y el dispositivo con el que se relaciona expresivamente, con el fin hallar la esencia y especificidad de sus herramientas creativas.

William Klein es, sin duda, un artista inclasificable que, sustentado por sus planteamientos heterodoxos, recorre diversas disciplinas artísticas a lo largo de su vida creativa. La heterogeneidad e hibridación permanente en su obra no puede ser considerada como una falta de perspectiva o una deriva errática, sino más bien al contrario, como una búsqueda personal, como un reto asumido por el autor en el que despliega una nueva actitud hacia el medio y hacia la imagen, señalando la aparición de una nueva figura: la de fotógrafo/cineasta. Su tránsito permanente de un medio a otro, proporciona a sus trabajos elementos provenientes de los dos ámbitos entre los que surgen paralelismos o trasvases significantes absolutamente inéditos en las obras de otros artistas.

Su obra supone un anticipo del *Pop Art*, en tanto se plantea «fotografiar una boda como si fuese una redada policial y, a la inversa, una manifestación como si fuese un retrato de familia» (Ledo, 2005: 168). Su compleja posición se ha de ubicar en relación a las peculiaridades de su figura, de un lado, como profesional de la fotografía, Klein forma parte de los “media”, los conoce desde dentro, conoce la estructura de su discurso, lo que precisamente le permite, de otro lado, usarlos como banco de imágenes en el que pergeña sus creaciones, como autor. Su uso de la fotografía como núcleo de reflexión y materia fílmica, hace que, convertida en plano, adquiera una nueva dimensión por la lectura que le impone el montaje en relación al tiempo de duración de dicha imagen, a su ubicación respecto al resto y por tener que ser integrada, leída e interpretada en una serie, en un conjunto.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- BARNOUW, E., *El documental Historia y estilos*, Gedisa, 1993
- CÁNOVAS, C., “La intensa búsqueda de la identidad”. De la rebelión a la utopía. Fotografía de los años 60-70. Fundación “La Caixa”, Barcelona, 1995.
- CATALÀ DOMÉNECH, J.M. “Siempre nos quedará París. Viaje estético y sentimental de William Klein por el bosque de la posmodernidad”, en Ortega, M<sup>a</sup> Luisa (coord.) *De la foto al fotograma*, 2006, Documenta Madrid, pág. 126.
- CLOUZOT, C., *William Klein Films*, Marval, París, 1998.
- Jouffrou, A., “La torre de Babel de W. Klein”. *Los grandes fotógrafos. William Klein*. Ediciones Orbis, 1983.
- KLEIN, W., *De la rebelión a la utopía. Fotografía de los años 60-70*. Fundación “La Caixa”, Barcelona, 1995.
- LEDO, M., *Cine de fotógrafos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

QUINTANA, A., “*Reflexiones sobre la naturaleza fotoquímica de la imagen fotográfica en la era digital*”, en: Ortega, M<sup>a</sup> Luisa (coord.) *De la foto al fotograma*, Documenta Madrid, 2006.

RESÉNDIZ, R., *William Klein: el arte de ver*.

SAYAG, A., *In William Klein*. Centre George Pompidou-Herscher, París, 1982.

TOUBIANA, S., *El cine en el imaginario de fotografía (catálogo de la exposición)*, Barcelona, CCCB, 2007.

TRANCHE, R., “Fotografía y cine: dos territorios con la realidad por frontera”, en ORTEGA, M<sup>a</sup> Luisa (coord.) *De la foto al fotograma*, Documenta Madrid, 2006.