Miradas distintas, una única mirada

POR **MAR MARCOS MOLANO**

De la foto al fotograma. Fotografía y cine documental: dos miradas sobre la realida

Editorial Ocho y medio. Rafael R. Tranche (editor).
Madrid, 2006

Cuando los discursos sobre fotografía y cine se centran esencialmente en la evolución tecnológica y los posibles usos de una renovada herramienta para la creación visual; cuando las preocupaciones críticas se agotan en el análisis sobre esas nuevas tecnologías y sus consecuencias sobre la manipulación invisible, los textos recogidos en *De la foto al fotograma?* se apartan de esta línea para realizar un extraordinario estudio sobre las relaciones de la foto y el cine documental. Y, si bien intenta trazar ?dos miradas sobre la realidad?, lo que recoge, en esencia, es una ?única mirada?, la de distintos artistas que usando ambos soportes no realizan sino prolongaciones de uno a otro en un gesto visual de idénticas características.

Ésa es la propuesta de Josep M. Catalá en una turbadora revisión del trabajo de William Klein, en la que pone de manifiesto la red de miradas híbridas que de la fotografía al cine (y viceversa) realiza el autor americano, confeccionando ?nuevos objetos visuales?. Y es que la generalidad de los autores analizados no puede abandonar su condición fotográfica. Así lo considera Josetxo Cerdán a propósito del trabajo de Masats, quien concibe el audiovisual como un espacio de investigación desarrollado a partir de la inevitable mirada fotográfica, o Sonia García en la revisión que realiza sobre los trabajos de Cartier-Bresson y Capa, en los que la mirada fotográfica se manifiesta a través de la composición y, aunque ambos utilicen el cine de manera anecdótica, su trabajo fotográfico está dotado de una extraordinaria estructura narrativa en una concepción de la fotografía que mucho debe al discurso cinematográfico.

Las interacciones entre soportes son la base de sus trabajos y, por extensión, la interacción de

Fundación Telefónica
Telefónica

los soportes con la realidad, materia prima a partir de la cual elaboran sus propuestas. Porque, si bien es cierto que la fotografía nos muestra la realidad, superando el índex *duboisiano*, no es menos cierto que es también capaz de componer identidades al explorar con su objetivo el universo y revelar de éste sus estructuras más profundas con la objetividad que el autor sea capaz de inalterar. En estos límites discurre el planteamiento de Ángel Quintana, en el que se plantea la superación del culto al inestimable ?durante años?, valor de la huella fotográfica como marca de lo visible, para aventurarse en presupuestos que trascienden los propios tratamientos tanto analógicos como digitales de la imagen, para configurar mundos posibles y, dando un paso más, observar cómo la imagen digital acentúa la ligereza de la propia imagen: si bien la imagen digital continúa capturando la huella de la realidad empírica, no lo hace para salvaguardarla como huella sino para transformarla.

Ahora bien, la transformación no implica necesariamente la ausencia de registro y es precisamente esta posibilidad la que diferencia al cine y la fotografía de la pintura, la que permite abandonar la sustitución mimética propia de las artes pictóricas, para dotar a la imagen de nueva significación a partir de significantes de la propia realidad que superan la tradición mimética: la fotografía y el cine, en principio condenados al registro de la apariencia exterior de lo visible, pueden llegar a exponer una verdad que las artes dedicadas a la imitación del mundo no consiguen.

Esa y no otra parece ser la máxima del trabajo tanto fotográfico como audiovisual de Paul Strand al recoger, como apunta Vicente Sánchez-Biosca, los signos de su época y su lugar, dotándolos de una significación que escapa a su propio contexto y elevándolo a representación simbólica: se trata, en palabras del propio Strand, de «dar al drama local una significación mayor y al tiempo mantenerlo dramáticamente real». Como ?dramáticamente real? aparece la obra de Weegee en el estudio realizado por Vicente J. Benet, una realidad esta vez afectada de luz de *flash*, taladrada por el disparo de unos segundos de luz mortífera y al tiempo una luz higiénica y terapéutica que permite al autor asegurarse una distancia prudente ante las muchedumbres anónimas que atrapa con su objetivo.

Quizá es la mirada de Robert Frank propuesta por Xavier Antich la más diferente del texto, al observar cómo ?el ojo-Frank? traza dos trayectos bien distintos entre sus miradas fotográfica y cinematográfica, aunque esta última no haya dejado en ningún momento de reflexionar sobre la naturaleza de la imagen fotográfica y de cómo ésta provoca una fractura de lo real. Ahora bien, su punto de vista rompe las miradas analizadas hasta el momento ofreciendo la ?mirada exterior?, desposeída de su posibilidad como instrumento de poder y control. Este ?antinaturalismo? de sus imágenes le lleva a que sus filmes no quieran parecer filmes. Y ello no es sino otro modo de mirar.

Aún más radical es el planteamiento de Depardon, revisado por Carlos Muguiro, en el que avisa de la no existencia de imágenes verdaderas salvo frente al vacío, al silencio o la oscuridad, y tan sólo la paradoja resulta la herramienta que le permite trascender lo real.

Pero las miradas no se agotan en los confines de lo objetivo. Si cada autor se muestra a través de la transformación, es sin duda Agnès Varda el mejor reflejo de la borrosa frontera entre la ficción y el documental a partir de la combinación de lo real y lo imaginario.

Fundación Telefónica
Telefónica

Ahora bien, lejos de ser una mirada monofocal, el texto de Noemí García muestra la contradicción y la multiplicidad de puntos de vista de la cineasta, quien encuentra en el cine la posibilidad de superar la instantaneidad del gesto cotidiano y convierte su cámara cinematográfica en fuente generadora de impulsos para la reflexión.

Miradas distintas. Una única mirada? como apunta Alain Bergala en el texto de su ensayo titulado *La fotografía como arte de la inquietud* a propósito de la obra fotográfica de Van der Keuken, el fotógrafo y el cineasta se plantean las mismas preguntas con ambos instrumentos de trabajo que son, en definitiva, sus útiles a partir de los cuales se vinculan al mundo y ambos les sirven sobre todo como herramientas de estudio para la constante investigación: «mientras que con el cine (el artista) responde a esas preguntas *ante los otros*, la fotografía le sirve para analizarse *a sí mismo*, en el corazón de la duda y de la variabilidad».

Fundación Telefónica
Telefónica