



EL "ISOMORFISMO" FOTOGRÁFICO

La imagen fotográfica (y por tanto la cinematográfica) incorporan *per se* e independientemente de que se inserten en un relato documental o ficcional, un "efecto de realidad" mucho mayor del que puede aportar una pintura. Este efecto "isomórfico" responde a determinaciones técnicas que poco tienen que ver con la "verdad" de lo relatado.

No se le concede el mismo valor documental a una fotografía que a una acuarela, aunque desde el momento en que la cámara posa su mirada sobre una pintura, ésta se convierte en un "documento". No es lo mismo una pintura que la fotografía de una pintura. La primera puede ser (o no) una obra de arte, la segunda, independientemente de su calidad artística es necesariamente, por sus propias determinaciones técnicas, un *documento*.

La fotografía, el ojo de la cámara convierten lo que tocan en documento, y la carga "existencial" camina a consuno con la "presunción de inocencia" otorgada al tema documentado, es decir, con la creencia de que el sujeto documental no está actuando para la cámara sino comportándose como lo haría *si la cámara no estuviese presente* (en el anterior texto de Godard en el que la madre ejercía de director de escena, se aprecia lo ambiguo de esta presunción). Pero incluso si hiciéramos un documental sobre cómo la gente ve afectado su comportamiento por la presencia de la cámara,





esa sobreactuación sería sólo un medio para acceder al conocimiento del comportamiento del hombre ante la cámara, no un fin en si mismo.

El hecho de que la imagen fotográfica y, por ende, la cinematográfica guarden una particular con la materia del mundo(en principio requieren de ese mundo exterior para existir, requieren de determinadas condiciones lumínicas que permitan que las variaciones de luz se conviertan en información para el objetivo de la cámara, garantizando "the projection of solids upon a plane surface"; mientras que un pintor puede pintar un cuadro simplemente ayudándose de su imaginación o "inspirándose" en la realidad), una relación que puede denominarse indicial o referencial, ha llevado a mezclar conceptualmente la imagen de base fotográfica con la realidad que representa. En este sentido escribía Rudolf Arnheim en 1933: "In painting, the way from reality to the pictures lies via the artist's eye and nervous system, his hand and, finally, the brush that put strokes on canvas. The process is not mechanical as that of photography, in which the light rays reflected from the object are collected by a system of lenses and are then directed onto a sensitive plate where they produce chemical changes. Does this state of affairs justify our denying photography and film a place in the temple of the Muses? It is worth while to refute thoroughly and systematically the charge that photography and film are only mechanical reproductions and that they therefore have no connection with art -for this is an excellent method of getting to understand the nature of film art. With this end in view,





the basic elements of the film medium will be examined separately and compared with the correspondent characteristics of what we perceive in reality. It will be seen how fundamentally different the two kinds of images are." A las diferencias entre la imagen y el "directo" (bidimensionalidad de la imagen frente a tridimensionalidad del mundo; campo de visión limitado por el encuadre frente al amplio cambio de visión en la contemplación "en vivo", ausencia del continuum espacio-temporal en la imagen frente al continuum de la experiencia, ausencia del entorno acústico y olfativo no visual... -cuando cocinamos al mismo tiempo que vemos la comida la olemos y oímos una mezcla de ruidos procedentes de distintos focos, algo que no ocurre con la secuencia de alguien cocinando succulentos manjares o con una fotografía de esos mismos succulentos manjares; cuando estamos en la calle y oímos el viento silbar, sentimos también la embestida del viento...) se une una diferencia esencial: A diferencia de lo que observamos "en vivo" la imagen, fotográfica o formando parte de un relato fílmico, es esencialmente *relato* (aunque dos tipos muy diferentes de relato), en el que además del plano indicial, referencial, testimonial, denotativo, tautológico, se abre el campo del sentido, de la connotación, del valor, emerge el paradigma.

Barthes diferenciaba connotación y asociación de ideas. Esto es importante: en el directo no rige la connotación, sino la asociación de ideas. Volvamos a la hogaza: Esa es la diferencia entre un trozo de pan que vemos en la cocina y la fotografía de un trozo de pan. En el segundo caso nos





vemos compelidos a activar el mecanismo del sentido y atribuir significados a ese trozo de pan más allá de su literalidad como alimento presto a ser consumido, mecanismo de sentido que puede llegar hasta la bíblica multiplicación de los panes. La connotación se abre paso. Ese fragmento de mundo sacado de contexto por obra y gracia de la fotografía ha entrado en otro reino: el del relato, la representación y la connotación. El reino de la cultura. Ya no es simplemente y denotativamente un trozo de pan o, en todo caso, sólo volverá a serlo por medio de complejos protocolos que busquen frenar la proliferación signica y simbólica activada de manera instantánea en el receptor).

