



La estética fotográfica en el paso a la digitalización. Segunda parte

La ontología y la estética de la imagen tecnológica fija

Alberto J. L. Carrillo Canán y María de Lourdes Gómez Mendoza

acarrillo_mx@yahoo.com / gmlourdes08@hotmail.com

En la primera parte de este trabajo nos concentramos en discutir la “ontología de la imagen fotográfica” y, siguiendo al teórico cinematográfico André Bazin, vimos que una primera manera de definir el ser de la imagen fotográfica era distinguiéndola de la pintura figurativa; es justamente este tipo de pintura, cuyo ser está dedicado a la ilusión estética, lo que nos permite distinguir de una manera muy clara que, en efecto, la fotografía análoga es un objeto totalmente diferente de la pintura. Mientras que la *representación pictórica* en general pertenece al mundo de la ilusión, la *representación fotográfica* está en continuidad ontológica con lo que representa, por lo que ambos pertenecen al orden de la realidad empírica. También vimos que esta *continuidad ontológica*, el ser compartido por la representación fotográfica y lo que representa, se puede expresar mediante la idea peirceana del índice, como algo que está en “conexión física” con lo que indica, lo que, por otra parte, no puede decirse de la pintura. Siendo, pues, la fotografía tradicional, la fotografía análoga, un icono indécico, su orden de realidad es el mismo que el de lo fotografiado. En verdad, entre el cemento fresco de la acera en Hollywood en el que una estrella fílmica imprime su mano, por un lado, y la placa fotosensitiva en la que un objeto imprime su traza lumínica, por otro, no existe ninguna diferencia esencial: el cemento preparado *ex professo* para recibir la impresión de la mano de la estrella y la película fotosensitiva preparada *ex professo* para recibir la impresión lumínica de un objeto en su entorno, son exactamente lo mismo: artificios humanos preparados *ad hoc* para recibir una *transferencia de realidad* del mundo empírico. Más aún, entre el cemento fresco en Hollywood y el terreno blando en el que un T-rex imprimió su huella hace eones tampoco hay una diferencia radical; en otras palabras entre una fotografía cualquiera y un T-rex no existe ninguna diferencia ontológica como la que sí existe entre el retrato pictórico de una persona y la fotografía de la misma persona. El retrato pictórico pasa por la representación mental, mientras que la imagen fotográfica no.

En esta segunda parte de nuestro trabajo discutimos la ontología de la fotografía digital y pasamos a la discusión de la ontología de la imagen digital fija en general. Para esto, consideraciones acerca de la estética de la imagen fija serán una guía fundamental.¹

1. La imagen digital fija

La fotografía digital también tiene el carácter de índice icónico propio de la fotografía análoga, aunque en este caso el registro de las características del arreglo lumínico causado por el motivo fotográfico en su entorno particular – el referente – no sea sobre una película fotosensitiva sino en un sensor digital fotosensitivo; el tipo de registro es en términos tecnológicos totalmente distinto pero sigue tratándose de un *registro de propiedades lumínicas* generadas de manera única e inequívoca por un

¹ Aparte de los tipos de imagen fija que tratamos explícitamente en este trabajo existen otras como los grabados y los pósteres, pero los resultados a los que llegamos en este texto son aplicables a estas imágenes.

referente singular. No necesitamos discutir aquí la naturaleza técnica específica del registro digital sobre el sensor fotosensitivo, de la misma manera que atrás no necesitamos discutir la naturaleza técnica específica del registro químico sobre la película fotosensitiva. Lo que importa es el hecho tecnológico con consecuencias ontológicas de que también en el caso digital hay una “conexión física” (Peirce)² entre el referente y la imagen resultante, sea esta impresa o desplegada sobre alguna pantalla. En otras palabras, la fotografía digital es fotografía porque tiene exactamente la misma característica esencial de ser un ícono indéxico, solamente que en este caso el ícono es resultado de un proceso digital mientras que el caso de la fotografía tradicional el ícono es resultado de un proceso químico. Se trata de dos formas de hacer exactamente lo mismo, a saber, registrar la información lumínica “emanada” (Barthes)³ del referente. Por otra parte, como se indicó en la primera parte de este trabajo, existe la imagen digital que es transformada y cuando la transformación va más allá de cierto punto surge el problema teórico de qué sucede con el hecho fotográfico esencial o básico del registro de información – registro de propiedades lumínicas –.

1.1 La transformación débil

El concepto de “transformación” o “manipulación” empleado en la introducción general a este trabajo, presentada en su primera parte del mismo, fue muy vago, por lo que ahora debemos precisarlo. Existe un caso básico de transformación de la imagen que es el que mantiene el hecho de que la imagen resultante es, de cualquier manera, un registro icónico de un referente. Pongamos un ejemplo bastante elemental de una imagen “transformada” que sigue siendo un registro muy similar a los que nos interesan aquí directamente; se trata de la famosa “casa de los espejos”. En una de tales casas hay espejos que devuelven la imagen de la persona que está frente a ellos alargada, ensanchada, ondulada, etc. Supongamos que se trata de una imagen alargada. Lo cierto es que en la imagen transformada de la persona se pueden reconocer la cara y los miembros, la ropa y su color; así, si aparecen ojos, aunque sea deformados, es porque la persona – como es natural – tiene ojos, si aparece con una camisa roja, aunque sea alargada, es porque la persona porta una camisa roja. Todo esto es así porque la imagen alargada sigue siendo un registro, un registro deformado pero, aún así, un registro icónico de la información lumínica generada por lo que está delante del espejo. Lo mismo vale para cualquiera de las otras imágenes especulares transformadas propias de una casa de los espejos y, esto es lo importante ahora para nosotros, lo mismo vale para todas las transformaciones digitales que siguen siendo un registro. De hecho, un caso totalmente análogo al de la casa de los espejos es el de las fotografías análogas con lentes especiales como el así llamado ojo de pescado; un lente de este tipo da un registro transformado de lo que está frente al lente pero, de todos modos, un registro.

Similarmente, el procesamiento de la imagen fotográfica digital con ayuda de *software* puede ser tal que se siga teniendo un registro, lo que quiere decir que también en este caso se dispone de un ícono indéxico. En este rubro encontramos transformaciones tales como la conversión de una fotografía digital en color a la correspondiente fotografía en blanco y negro o en sepia, múltiples deformaciones de la misma, etc. Este tipo de procesamiento lo llamaremos *débil* y como resultado de él se sigue teniendo una fotografía. El procesamiento débil alcanza hasta el punto en el que conociendo la imagen original no transformada –todavía no sometida al procesamiento digital– aún es posible reconocer lo que aparece en ella en la imagen ya transformada;

² Para la referencia bibliográfica correspondiente véase la primera parte de este trabajo.

³ Para la referencia bibliográfica correspondiente véase la primera parte de este trabajo.

en este caso la imagen transformada sigue siendo un icono indéxico. En la práctica este punto límite puede ser más o menos variable, pero teóricamente está bien definido: la fotografía es un registro consistente en un índice icónico, nos muestra la imagen indéxica de algo que podemos reconocer a partir de la imagen original, no transformada.

Mención especial merecen los llamados “filtros” de los programas de “edición de imagen” computacionales –como el famosísimo *photoshop*–. Los filtros son “opciones” en un “menú” en los programas de edición de imagen y son el análogo digital de los lentes reales ya que arrojan una imagen icónica con las características de un registro, de un índice, aunque no sean ningunos lentes. Para aclarar esto, tengamos en cuenta que todo lente implica ya una cierta transformación óptico mecánica de la información lumínica incidente sobre él, mientras que todo filtro en el *software* implica una transformación adicional de dicha información, solamente que dicha transformación adicional es digital y no mecánica. Para clarificar esto pensemos en el caso de la pérdida de información lumínica.

Todo lente tiene cierta “claridad” que no es total, lo que quiere decir que parte de la luz incidente sobre el lente no pasa a la película o al sensor, es decir, parte de la información lumínica proveniente del referente se pierde al cruzar el cristal del lente. Uno de los múltiples análogos digitales de la pérdida de información es el filtro llamado “posterización”. En la “posterización” parte de la información lumínica que sí logró pasar a través del lente y que sí se tiene almacenada digitalmente, es descartada; la información que se descarta es cromática: muchos tonos alrededor de un tono dado son substituidos por este tono con el resultado de que la imagen resultante es “la misma” imagen que la original pero con una escala cromática tremendamente reducida, con lo que la imagen resultante tiene el aspecto de un *poster* serigráfico.

Análogamente un gran angular rectilíneo, digamos de 14mm, capta porciones del entorno muy por arriba de la horizontal de la visión normal al costo de que lo que las líneas verticales tienden a encontrarse, así por ejemplo, un edificio alto puede ser captado en toda su altura pero en vez de que su fachada aparezca como un rectángulo aparece como una pirámide trunca. Por supuesto, en un programa decente de edición de imagen aparece un “menú” de “transformaciones”, y una de ellas es precisamente la de alongar la imagen de la manera que lo hace un gran angular rectilíneo.

En este sentido podemos decir que los “filtros” y otras “transformaciones” digitales –tales como las deformaciones geométricas de todo tipo– son ni más ni menos que verdaderos *lentes virtuales*: dispositivos para el procesamiento de la información lumínica digitalizada que, a final de cuentas, va a quedar registrada después de su transformación digital, en el “archivo” correspondiente –la fotografía almacenada en la computadora–. Por supuesto, la posterización y múltiples otras transformaciones digitales no se pueden obtener con lentes, por lo que las transformaciones digitales equivalen a lentes virtuales que van mucho más allá de lo que pueden hacer los lentes reales. Ahora bien, lo importante del concepto de lente es que es un dispositivo completamente objetivo para el procesamiento de la información lumínica proveniente del referente fotográfico. Justamente en este sentido las transformaciones digitales de las que hablamos, las transformaciones digitales débiles, son lentes virtuales. Y lo importante es que todo lente, real o virtual, así como la combinación de lentes, ya sean estos reales o virtuales o una mezcla de lentes reales y virtuales, arroja como resultado una imagen indéxica, un icono indéxico.

Acabamos de mencionar las combinaciones de lentes y esto nos lleva a una diferencia importante entre la imagen almacenada en un archivo digital y una fotografía impresa. El archivo digital puede ser retrabajado –vuelto a transformar– indefinidamente. Así por ejemplo, es posible aplicar varios filtros diferentes o el mismo filtro sucesivamente, sin que esta operación tenga un límite definido. En el caso de los

lentes reales, en la práctica la mayoría de los “lentes” son una construcción que contiene en un mismo recipiente cilíndrico varios “grupos de lentes”, es decir, grupos de verdaderas piezas de cristal individuales que se ponen unos tras otros para “sumar” sus efectos singulares en el efecto total del “lente”. En ese sentido los lentes reales son una serie de transformaciones fijas en un orden fijo, mientras que los filtros y otras transformaciones digitales son “lentes” virtuales que se pueden reordenar de una manera muy libre. En la práctica, todas las fotografías digitales son el resultado de un procesamiento óptico mecánico de la información lumínica a través de varios grupos de cristales más un procesamiento digital de dicha información a través de varios filtros o de otras transformaciones digitales, sean estas poco notorias o tan notables como las de la casa de los espejos. De cualquier manera lo importante es que la imagen resultante es un icono indéxico, es decir, una *fotografía* en el sentido estricto de la palabra.

1.2 La transformación fuerte

Existe, por supuesto, un procesamiento digital diferente, al que llamaremos *fuerte*, que da por resultado una imagen que ya no es una fotografía, es decir, ya no hay ninguna conexión o contigüidad física entre la imagen resultante y lo que esta representa icónicamente. De hecho, lo que la imagen representa icónicamente ya no pertenece al orden de la realidad empírica.⁴ Esto, por supuesto, no es algo completamente nuevo pues era ya el caso del *collage* fotográfico y de la superposición obtenida a partir de fotografías análogas.

En el *collage* se pegan partes de diferentes fotografías por lo que si bien hay registros, el resultado total, el *collage* propiamente dicho, ya no corresponde a ninguna realidad, como sería en el caso de, digamos, un collage que nos mostrara un centauro;⁵ en este caso hay representación icónica indéxica por partes pero no total; la imagen global no es imagen (icono) de nada real. Para evitar errores es necesario señalar que incluso el collage más inocente, por ejemplo, pegar sobre un fondo fotográfico el recorte de la fotografía de una persona, es ya una imagen que no guarda ninguna continuidad ontológica con la realidad: aunque dicha persona llegue a estar parada realmente contra dicho fondo real, el collage no corresponde a ningún referente, no corresponde al referente constituido por la persona en el lugar adecuado, no es la fotografía de dicha persona en dicho lugar. Como podría decir Bazin, ningún collage agrega nada al orden de la realidad, ya que no es la huella o la impresión lumínica de nada, no hay ningún referente que le corresponda.⁶

Algo similar ocurre con la superposición, por ejemplo, de la imagen fotográfica de una persona frente a la imagen fotográfica de un edificio;⁷ en la realidad la persona no estaba frente al edificio, por ello el resultado es una representación icónica de algo que no existió, no hay – no hubo –, pues, una realidad de la cual el resultado sea un registro, es decir, la imagen resultante no tiene carácter indéxico aunque sea icónica y

⁴ Recordando lo dicho en presentación de esta la segunda parte de nuestro trabajo, diremos ahora que mientras que el T-rex y una fotografía digital pertenecen al mismo orden de realidad, la fotografía digital y la imagen resultante de una transformación digital fuerte pertenecen a diferentes órdenes de realidad.

⁵ Por supuesto, existen collages mucho más exóticos y complicados que esto.

⁶ Ver la discusión sobre la ontología de la imagen fotográfica en la primera parte de este trabajo.

⁷ La superposición se logra en la fotografía análoga exponiendo cuidadosamente la misma película a dos referentes para que los dos parezcan como un solo registro.

parezca ser un registro, un índice.⁸ A diferencia del *collage*, la superposición sí parece una fotografía, pero de todos modos no tiene un referente.

Por su fama en la historia de la fotografía y por su importancia práctica señalemos todavía aquí el caso de manipulación fotográfica consistente en quitar algo de una fotografía. Esto es un procedimiento totalmente diferente de la superposición pero podemos llamarlo aquí superposición negativa: transformando la imagen análoga se “borra” una parte de la fotografía haciendo aparecer en su lugar lo que previsiblemente se vería en la fotografía si la parte por borrar hubiera estado al momento de hacer la fotografía.⁹ Esta manipulación es una superposición negativa en el sentido de que el fondo se “superpone” aparte de lo que no es el fondo. Obviamente lo que aparece en la imagen manipulada no es el referente de nada aunque también en este caso dicha imagen parezca una fotografía.¹⁰

Ahora bien, la transformación digital fuerte cubre casos como los recién señalados del *collage* y de la superposición en la fotografía análoga, la única diferencia es que por la naturaleza digital de las imágenes, el proceso puede ser bastante más fácil de realizar y, si se quiere, el resultado realmente parece una fotografía aunque no lo sea. Como en el caso de materiales análogos, este procesamiento que hemos llamado *transformación fuerte* merece ser llamado *manipulación*. Obviamente, lo característico de la transformación fuerte o manipulación fotográfica es que la imagen transformada ya no es ninguna fotografía, ya no es el registro icónico de un referente, por más que lo pueda parecer. Nuevamente, en términos de Bazin, lo representado en la representación – la imagen manipulada – no pertenece al orden de la realidad empírica: nunca existió como referente de ninguna fotografía; en el mejor de los casos es, como en el caso de la pintura, una ilusión en el sentido estético de este término, en el peor es una ilusión en el sentido de un engaño.¹¹

Por supuesto, existe todavía otro caso muy importante de la imagen digital fija, pero para tratarlo haremos referencia a un teórico de este tipo de imagen.

⁸ La conocida crítica a la objetividad fotográfica (por ejemplo, Fontcuberta, Kossy) partiendo del hecho bien conocido de la fotografía manipulada, es asombrosamente superficial, pues deja de lado que dicha objetividad está basada en el carácter indécico de la fotografía, sin el cual el engaño producido por la fotografía manipulada no sería posible. El simple hecho de que se pueda uno preguntar si hay manipulación en una fotografía dada, muestra que en principio la fotografía es objetiva, indécica. Así, frente a una pintura la pregunta en cuestión no tiene absolutamente ningún sentido, simplemente no es posible hacerla porque nadie parte de que la pintura sea un registro automático. En un contexto más amplio es totalmente evidente la carencia de fundamento a la crítica de la objetividad de la fotografía como documento. Así por ejemplo, el que se pueda falsificar la lectura de un manómetro o la gráfica de un sismógrafo no lleva a nadie a poner en cuestión los manómetros o los sismógrafos en general; análogamente, el que sea posible falsificar pinturas no lleva a nadie a declarar la muerte de la pintura como pintura. Aún suponiendo que la falsificación de una pintura o de una pieza arqueológica no pudiera ser detectada en un momento dado con un estado de la técnica dado, eso no llevaría a poner en duda el carácter documental de dichos elementos en general.

⁹ Tal vez el caso más famoso en la historia de la fotografía sea la foto de Lenin dando un discurso sobre un templete a cuyo pie aparece Trotsky, fotografía que por orden de Stalin fue manipulada de tal manera que aparece todo como estaba pero ya sin Trotsky.

¹⁰ En el caso señalado en la nota de pie de página anterior, de la fotografía manipulada por los estalinistas, la imagen resultante parece foto, pero no es foto de nada porque el supuesto referente no existió nunca.

¹¹ A esto último, al engaño, pertenece, evidentemente, la fotografía de Lenin sin Trotsky resultante de la manipulación estalinista. Más abajo volveremos a la problemática de la ilusión y del engaño.

1.3 Las transformaciones de la imagen técnica y su carácter indéxico

Andrew Darley considera los productos de la cultura visual digital, y muestra que existen importantes diferencias en las propiedades estéticas entre la imagen digital y la fotografía análoga, incluso respecto de aquella fotografía análoga que ya había buscado recursos en el *collage* y la superposición, los cuales son importantes porque, como acabamos de ver, llevan a que la imagen resultante rompa con la característica esencial de la fotografía discutida arriba y que implica la relación icónica indéxica entre el fotograma y su referente – por lo que la imagen ya no es, en realidad, ningún fotograma –. De manera similar, las técnicas básicas del procesamiento digital de imágenes muestran claramente una profunda alteración de la relación de la imagen fotográfica con su referente, es decir, con la dimensión de lo real y, por lo tanto, del carácter indéxico característico de la fotografía. Dichas técnicas son la composición y la sintetización digitales (cfr. VD 18). La primera, como el nombre lo indica, combina fotografías digitales reales de diferentes referentes – frecuentemente partiendo de bancos de imagen (galerías fotográficas) –, con el resultado de que lo que se ve en la fotografía no existe como un todo aunque existan – o hayan existido – sus partes –; no existe el referente global aunque existan los referentes parciales.¹² Es evidente que esto cubre el caso discutido en el párrafo anterior de la transformación fuerte que es, en los hechos, una verdadera manipulación de la imagen, manipulación que lo es, en la medida en que termina eliminando de la imagen resultante el carácter indéxico propio de la fotografía – ya sea análoga o digital –.

Por su parte, la sintetización digital es el proceso de creación de una imagen a partir de la nada, en ausencia de todo registro fotográfico, caso en el que, como es evidente, la ausencia de un referente para la imagen es incomparablemente más radical que en la mera composición: ya no se trata de la combinación esencialmente arbitraria de los referentes singulares en un solo referente total inexistente, sino que se trata de la generación de supuestos referentes y, por tanto, de la ausencia absoluta de todo referente verdadero.¹³

En ambos casos, la composición y la sintetización, la naturaleza de la imagen como registro de algún referente es profundamente subvertida. De hecho queda claro incluso que el término fotografía ya no puede ser utilizado: la fotografía no crea nada, *registra* (Bazin: transfiere la realidad; Barthes: la repite), mientras que tanto la combinación como la sintetización digitales *producen* la imagen de algo inexistente. La fotografía, análoga o digital, se caracteriza por que la cámara estuvo frente a su referente, es ese sentido, fue “testigo” de este y la fotografía resultante es su traza es su “traza” o “huella” luminosa (Bazin), su “emanación” (Barthes),¹⁴ el referente “se

¹² Ciertamente, este texto presenta en lo fundamental la relación entre la fotografía y su referente como una relación en el presente, lo cual no es más que una simplificación ya que, evidentemente, lo que se fotografió es básicamente irreplicable y en sentido estricto siempre queda en el pasado, mientras que la foto queda en un presente indefinido, lo cual va siendo cada vez más notorio con las fotos “viejas”, aquellas que muestran cosas que hace mucho dejaron de existir tal como se les mostró en dichas fotografías. Sobre el asunto de la fotografía como testimonio de una presencia en el pasado véase la insistencia de Barthes en la fotografía como “una emanación de una *realidad pasada*” (CL 88) y en que la fotografía dice “(...) solamente y de manera asertiva lo que *fue* (...)” (CL 85), así como, en terminología fenomenológica, en el “noema” fotográfico como “*esto fue*” (CL 96).

¹³ La sintetización también recibe, en los últimos años, el nombre de *animación*. Aunque el término “animación” refería originalmente a procesos utilizados para dar la sensación de movimiento a imágenes fijas, el hecho de que los programas para lograr dicho movimiento también puedan ser utilizados para generar imágenes desde cero, es decir, imágenes sintetizadas, va llevando progresivamente al uso del término “animación” para las imágenes sintetizadas independientemente de la sensación de movimiento.

¹⁴ Para las referencias bibliográficas correspondientes véase la primera parte de este trabajo.

adhiera” a ella (CL 6). Por eso en el contexto más amplio de la imagen fija tecnológica – no pictórica –, en vez del término “fotografía” debe utilizarse el término más neutral de “imagen digital”, el cual deja abierto si se trata de una imagen como registro (digital) o bien como combinación o sintetización y, por tanto de una imagen como creación.

En particular es claro que la sintetización es un producto totalmente digital porque no corresponde a ningún registro lumínico en absoluto, de tal manera que no tiene nada que ver con la cualidad indéxica definitoria de la fotografía, cualidad que, como discutimos arriba, coloca a la imagen en relación de contigüidad o conexión física con el objeto fotografiado y su entorno – el referente –. En la composición, por otro lado, aún se puede partir de un registro – personal o tomado de un banco de datos – en formato digital, y dado que se parte de verdaderas fotografías, si estas están combinadas con cierta habilidad mínima, se tiene la impresión de que la fotografía combinada es una fotografía aunque lo que muestra sea absurdo.¹⁵ En el caso de la sintetización, si esta es de buena calidad, también se tiene la impresión de que se está ante una fotografía aunque en este caso no exista ningún elemento de verdadera imagen fotográfica – ningún registro lumínico –; de hecho, los “animadores digitales” buscan tal efecto como la marca se su habilidad y, de esta manera, nos presentan, por ejemplo, un vaso con bebida perfectamente verosímil sin que en la imagen haya ningún elemento fotográfico en lo absoluto. En ambos casos, el de la sintetización y el de la composición, no existe referente, a pesar que la imagen tenga la apariencia que la hace indistinguible de una fotografía en el sentido restringido y propio de este término que vale en primer lugar para la fotografía análoga pero también, en segundo lugar, para la fotografía digital que no ha sido sometida a manipulación alguna.

En síntesis, la fotografía análoga y la digital tienen carácter indéxico, eso las hace el tipo de iconos específicos que son: iconos indéxicos que deben su carácter indéxico a tecnologías de registro de propiedades lumínicas del entorno generadas por el referente, propiedades que, por tanto, son *información* sobre el referente. Por su parte, la imagen compuesta digitalmente solo tiene carácter indéxico por partes – igual que la superposición o el *collage* en el caso de la fotografía análoga –, mientras que la imagen sintetizada carece absolutamente de todo carácter indéxico, aunque no, claramente, de carácter icónico ya que su interés consiste, precisamente, en parecerse a la fotografía de algo. En fin, mientras que la imagen fotográfica análoga o digital es un icono indéxico, la imagen sintetizada es un icono no indéxico que parece ser indéxico; por su parte la imagen análoga que utiliza el montaje o la superposición fotográfica, lo mismo que la imagen digital sometida a la composición, son un mosaico de iconos indéxicos que en ocasiones, como tal mosaico, no es icono de nada¹⁶ y en ocasiones –composición digital, superposición análoga– suele ser un icono no indéxico de algún supuesto referente.

Finalmente, una vez clarificada la naturaleza – la ontología, el *ser* – de la imagen fotográfica y de la imagen digital fija, tenemos que volver al problema de las caracterizaciones estéticas correspondientes.

2. La estética de la imagen tecnológica fija

2.1 La estética de la fotografía. Realismo y extrañamiento

Empecemos por reconsiderar la categoría del realismo de la imagen y examinar su relación con la categoría estética de la ilusión. Como ya señalamos, el realismo plástico es una categoría que indica el grado de cercanía de una

¹⁵ Véanse como ejemplo las obras de Meyer reproducidas abajo.

¹⁶ Piénsese por ejemplo, en alguno de los famosos collages dadaístas.

reproducción a la realidad reproducida. Siempre que la reproducción no sea el resultado de la utilización de medios mecánicos o digitales, la habilidad y el estilo del artista constituyen una magnitud o elemento básico en dicho realismo, como es bien sabido a partir de la historia de la pintura y la escultura. El *realismo* es, en este marco, ilusionismo: *ilusión de realidad*. La obra –bidimensional o tridimensional– da en mayor o menor grado la ilusión de ser aquello que reproduce, de poderlo suplantar *en términos visuales* hasta cierto punto. La (mayor o menor) ilusión de que la reproducción es aquello que reproduce, viene a ser, en última instancia el (mayor o menor) realismo plástico de la reproducción en cuestión. Por supuesto, salvo casos muy especiales – como el del *trompe l'oeil* en la pintura¹⁷ – en general el espectador realmente no confunde la obra con aquello que representa; en cualquier caso, es justamente la conciencia de que el modelo o realidad y su reproducción son cosas diferentes, lo que suscita la *admiración* por la obra realista. Sin dicha admiración nunca hubiera podido surgir ni consolidarse la idea tradicional de que el arte es la imitación de la naturaleza. Así pues, el realismo como propiedad objetiva de la obra corresponde en el lado del espectador, el lado subjetivo, a la experiencia estética constituida por la ilusión. El *realismo* como categoría estética designa el *lado objetivo* del fenómeno de la obra artística plástica, mientras que la categoría estética de la *ilusión* designa el *lado subjetivo* de dicho fenómeno, el lado de la experiencia estética básica que corresponde a dicho tipo de obra.¹⁸ En este sentido, podemos afirmar que el realismo de la obra y la ilusión de realidad que ella genera son los dos lados de la moneda del fenómeno de la obra de arte plástica en tanto que esta es figurativa; realismo e ilusión son categorías estéticas complementarias respecto de dicha obra.¹⁹

Como se discutió arriba en relación con Bazin, durante periodos muy prolongados de su historia la pintura estuvo dominada por la “obsesión por el realismo”,²⁰ lo que nos indica que la categoría subjetiva dominante correspondiente a dicho tipo de pintura es la ilusión, pero, como acabamos de señalar en el párrafo anterior, en términos estéticos la ilusión no es engaño, por lo que la ilusión estética implica la conciencia de la diferencia radical entre la reproducción y la obra reproducida.²¹ En el caso de la fotografía, ya sea análoga o digital, la situación estética es completamente diferente: justamente por el carácter indécico de la fotografía, por su “conexión física” con el referente, no hay aquella diferencia radical que existe entre la realidad de la reproducción y la realidad de lo reproducido que es propia de la

¹⁷ Bazin se refiere al “(...) pseudo realismo de un engaño que prende embaucar al ojo (o, para el caso, a la mente) (...)” (WC1 12).

¹⁸ Por supuesto, el realismo no es la única dimensión estética de una obra plástica, digamos de una pintura, pero mientras menos realista sea la pintura, más peso tienen en su apreciación estética factores formales como la composición o bien el posible simbolismo de la obra. Así por ejemplo, la pintura renacentista abordó con frecuencia los mismos temas bíblicos que la pintura medieval, pero lo que diferencia a la pintura renacentista en su conjunto de la pintura medieval es el realismo incrementado – por ejemplo por la introducción de la perspectiva lineal –; la diferencia principal entre ambos tipos de pintura reside en la plasmación más o menos realista del mismo tema.

¹⁹ Conscientemente dejamos aquí de lado el caso del realismo en otro tipo de obras, en especial de la novela.

²⁰ Para la referencia bibliográfica correspondiente véase la primera parte de este trabajo.

²¹ Ver más abajo la nota sobre la ilusión como ilusión estética y el engaño como ilusión no estética. Por lo pronto se puede decir que la “ilusión” en el sentido coloquial de engaño con base perceptiva, abarca fenómenos como las ilusiones ópticas o casos de verdadera confusión como cuando – ejemplo de Husserl – en algún lugar del museo de cera se cree por un momento distinguir a una joven dama que a la postre resulta ser una figura de cera. En todos estos casos de verdadero engaño lo que está en juego no es un fenómeno estético en el sentido artístico del término “estético”.

pintura o de la escultura. Así por ejemplo, uno puede admirar la fidelidad de la reproducción escultórica de un rostro, pero no admira la fidelidad de la reproducción del rostro mediante el vaciado de una máscara; esta última es una simple huella o impresión física de la cara sobre el molde. Es la conciencia de la diferencia radical entre la cara y el busto escultórico lo que lleva a la admiración por la escultura, mientras que es la conciencia de la continuidad física – la “contigüidad” o “conexión física” – entre la cara y la máscara lo que lo que impide que admiremos la fidelidad de la máscara, su realismo específico. Nadie invirtió una habilidad especial en generar el parecido entre la máscara y el rostro sino que dicho parecido, el tipo especial de realismo propio de la máscara, es un resultado físico, no subjetivo. Debemos distinguir entre el *realismo indéxico* de la máscara y el *realismo plástico* de la escultura: el segundo es un fenómeno *estético* mientras que el primero es un fenómeno puramente *físico*. Obviamente esta es la misma situación que en el caso de la fotografía: ni el realismo de la máscara ni el realismo de la fotografía en tanto tales son fuente de admiración alguna.²² En otras palabras, el realismo no es en este caso ninguna categoría estética. Esto se manifiesta, en el lado subjetivo de la experiencia, en que verdaderamente la fotografía no genera ninguna ilusión de realidad – ella misma es realidad en tanto duplicación o repetición de otra realidad –.²³

Pensemos en el caso de una vista impresionante, por ejemplo de un atardecer, captada fotográficamente. La admiración en este caso no atañe propiamente a la fotografía sino a la belleza de la vista, vale decir, de la realidad captada fotográficamente. No se trata de la admiración de un espectador por la habilidad de un pintor para reproducir la policromía de un atardecer, sino de la admiración por la belleza polícroma de un atardecer específico, captado fotográficamente. La admiración no es por la reproducción sino por la realidad reproducida. No se trata de la admiración asociada con una ilusión sino de la admiración asociada con una realidad porque simplemente en la fotografía no hay ilusión sino realidad, dado su carácter indéxico –Bazin: “La imagen fotográfica es el objeto mismo (...)” (WC1, 14)–. En otras palabras el carácter indéxico de la fotografía –así como de la máscara vaciada de un rostro– elimina toda relación de la reproducción, de la obra, con el fenómeno subjetivo de la ilusión estética. ¿Cuál es entonces la categoría estética propia de la fotografía? Dicha categoría estética es el *extrañamiento*, a saber, el extrañamiento que sufre la realidad fotografiada y que la coloca en una dimensión estética específica. Para explicar esto recurriremos nuevamente a Bazin.

Bazin nos dice que “[ú]nicamente el lente inmovible, al desnudar su motivo de todos los modos de verlo, de todas las preconcepciones acumuladas, de aquel polvo y suciedad espirituales con que mis ojos lo han cubierto, es capaz de presentarlo a mi atención en toda su *pureza virginal* y, consecuentemente, a mi amor.” (WC1, 15) Bazin no discute mayormente esta idea pero en el mismo texto se encuentran todavía otros dos pasajes que ayudan a entenderla. El primer pasaje conlleva la idea de que el “poder de la fotografía” (WC1, 15) consiste en entregarnos “(...) la *imagen natural* de un mundo que ni vemos ni percibimos (...)” (WC1, 15),²⁴ a saber, nos entrega el mundo justamente en lo que en el primer pasaje él llamó “pureza

²² Lo que, por supuesto, no quiere decir que una fotografía no pueda causar admiración por su contenido, por su referente. Sin embargo, en términos de su referente *todas* las fotografías son igualmente realistas: son su huella, su mismísima emanación lumínica.

²³ Cuando Metz nos dice que la imagen fotográfica “(...) nunca es experimentada completamente como una ilusión (...)” (FL 6), lo cierto es que se queda corto: la imagen fotográfica *nunca* es experimentada como *ilusión* sino que *siempre* es experimentada como *realidad*.

²⁴ A menos que explícitamente se indique otra cosa las cursivas en el interior de una cita son nuestras.

virginal”. En el mismo sentido Bazin dice que “(...) la fotografía nos permite (...) *admirar* en reproducción algo que nuestros ojos solos no hubieran podido enseñarnos a amar (...)” (WC1, 16).

Obviamente, de lo que se trata es de que el objeto fotografiado o, más en general, el referente fotográfico en sí mismo está inserto en un contexto pragmático en el que constituye algo cotidiano a lo que no atendemos mayormente, sin embargo la fotografía nos permite verlo de una manera completamente diferente por el solo hecho de presentárnoslo fotografiado. La fotografía opera no como un creador de ilusión sino como un *transformador estético* en la medida en la que es capaz de arrancar su referente del contexto pragmático y ponerlo en un ámbito especial en el que se convierte en mero objeto de contemplación. Pero con ello, la fotografía, como dice la cita de Bazin, “(...) nos permite (...) *admirar* en reproducción algo que nuestros ojos solos no hubieran podido enseñarnos a amar (...)”. Ese ámbito especial para la admiración de lo cotidiano es, justamente, un ámbito estético, surgido por el extrañamiento fotográfico del objeto – un cierto análogo de esto es el famosísimo procedimiento del *ready made* inventado por Duchamp –.

Ciertamente, las cualidades estéticas de una fotografía no se reducen al extrañamiento, pero el extrañamiento del referente sería la característica propia de absolutamente todas las fotografías, por ello, el extrañamiento es la categoría estética de la fotografía en tanto tal.²⁵ Obviamente, el fenómeno del extrañamiento no existiría sin la cualidad indéxica de la fotografía, es decir, sin lo que Bazin llama la “identidad” entre el objeto fotografiado y la fotografía – de la misma manera que el extrañamiento propio del *ready made* no existiría si lo que se expone como obra no fuera el objeto pragmático mismo –. El *realismo fotográfico*, constituido por la *identidad entre la fotografía y su referente*, es el lado objetivo del fenómeno subjetivo de la admiración que produce el objeto en su extrañamiento fotográfico. Si el lado estético objetivo de la obra plástica tradicional es el *realismo plástico* de la obra, mientras que el lado subjetivo, el lado de la experiencia estética, es la *ilusión de realidad* suscitada por la obra, en el caso de la fotografía el *realismo indéxico* es el lado objetivo de la obra mientras que la *admiración causada por el extrañamiento* fotográfico es el lado subjetivo asociado con la experiencia de dicha obra. Es obvio que la discusión recién hecha vale tanto para la fotografía análoga como para la fotografía digital, pues ambas son fotografías justamente por lo mismo, es decir, por ser indéxicas.

2.2 La estética de la imagen tecnológica fija no fotográfica. Realismo e ilusión

Queda claro que si la pintura realista se ubica en la esfera estética no del extrañamiento sino de la ilusión es justamente porque no es indéxica, es decir, porque no tiene conexión física con la realidad de la cual ella es representación y de la cual,

²⁵ Como ya lo señalamos arriba, el fenómeno de que conforme pasa el tiempo una fotografía nos remite más y más a su referente como una realidad en el pasado, lo dejamos aquí de lado. Ciertamente, en la dimensión estética de la fotografía interviene un efecto creciente de admiración o de cierta sorpresa por el pasado, por su referente como algo pasado. Este efecto lo podríamos llamar el *extrañamiento temporal* – el debido al paso del tiempo –. Solamente hay que imaginarnos la curiosidad y la admiración que generarían fotografías de dinosaurios o de los romanos y su circo de gladiadores. Pero todo esto no es diferente de la situación que se discute más abajo y que concierne a la fotografía no de referentes cotidianos sino de referentes extraordinarios en sí mismos. Mientras más añejo sea un referente, más se convierte en algo extraordinario, por eso la referencia de una fotografía al pasado no significa un fenómeno estético fundamentalmente diferente del de la fotografía actual de referentes extraordinarios, extraordinarios ya en el presente, que generan el fenómeno que podemos llamar la *extrañeza del referente*. El extrañamiento temporal, como lo hemos definido aquí, es un caso especial de la extrañeza del referente en sí mismo.

por lo tanto, solamente da una ilusión y genera la admiración por esta ilusión. Este razonamiento es válido en buena medida para la imagen digital manipulada y, claro, para la sintetizada. La imagen manipulada es, según la definimos arriba, aquella imagen digital que a pesar de tener su origen en registros automáticos y, por tanto, en elementos indéxicos, en tanto imagen total resultante de la manipulación no es el índice de ninguna realidad. Sin embargo, si la imagen manipulada digitalmente es icónica – por ejemplo el caso discutido arriba de la composición que coloca a una persona en un lugar donde no estuvo en el momento en el que la fotografiaron –, entonces se tiene justamente una ilusión. Ahora bien, esto último es cierto siempre y cuando el observador sepa que la imagen no es una verdadera fotografía; si la manipulación está bien lograda y el observador no está al tanto de la manipulación, el resultado no es ilusión sino *engaño* – fenómeno que en tanto tal no es estético en lo absoluto –. Es, justamente, el carácter indéxico de la fotografía en general, actuando conjuntamente con el carácter icónico de los elementos fotográficos de la imagen manipulada, lo que – en un caso como el de la composición recién señalada – lleva al observador al engaño y no a que tenga una ilusión estética. Una pintura difícilmente puede inducir a engaño porque no es indéxica,²⁶ mientras que una manipulación con base fotográfica es perfectamente capaz de hacerlo – en parte de ahí viene el término “manipulación” –.²⁷ Por ello, en muchos casos es necesario que el observador sepa por algún medio que la imagen que ve está manipulada, que no es una fotografía aunque lo parezca. Si esto es así, a pesar de la apariencia indéxica de la imagen digital fija, el observador experimentará una ilusión –en vez de un engaño–. El realismo de la imagen manipulada es, entonces, en cierta medida, análogo al realismo plástico propio de la pintura, en el sentido de que al igual que este último genera una ilusión del lado del sujeto. Obviamente en este caso no podemos hablar de realismo pictórico, pero tampoco de realismo plástico sin más calificación; tendremos que hablar de *realismo plástico tecnológico*. La ilusión correspondiente será una *ilusión tecnológica*.

Existe por supuesto el caso en el que el carácter de manipulación de la imagen es evidente, por ejemplo, cuando la imagen manipulada presenta cosas imposibles, como un personaje levitando o como seres humanos de proporciones totalmente incompatibles.²⁸ En este caso el engaño es imposible y de manera inmediata, sin más información que la aportada por la imagen misma y por su propia experiencia, el observador sabe que la imagen está manipulada y automáticamente experimenta una *ilusión estética*.²⁹ Nuevamente, a pesar de la apariencia fotográfica de la imagen manipulada, el realismo de las partes constitutivas de la manipulación es un realismo plástico tecnológico que conduce a una *ilusión estética tecnológica*: lo distintivo de una

²⁶ Más abajo nos referiremos al famoso fenómeno del *trompe l'oeil*.

²⁷ En otra parte, el término “manipulación” viene de que a diferencia de la fotografía auténtica, en la que nadie mete la mano sino que es el aparato fotográfico el que hace todo. En la fotografía alterada alguien metió la mano, fue más allá de lo que el aparato fotográfico registró. La mano que intervino alterando la fotografía tiene, pues, una doble función, la de subvertir el puro automatismo del aparato y, además, de hacerlo para manipular al observador. Se manipula la foto con el propósito de manipular al observador; esa es la doble idea atrás del término manipulación. A nosotros nos interesa solamente la idea de que se deja atrás lo que hace el aparato por sí solo, es decir, se rompe con el carácter de la imagen como registro. Lo otro, la manipulación del espectador a través del engaño con base perceptiva no es en sí mismo ningún fenómeno propiamente estético.

²⁸ Véanse en este trabajo los ejemplos tomados de la obra de Meyer.

²⁹ En este trabajo hemos entendido el término “ilusión” en términos puramente estéticos, pero en algunas ocasiones agregamos el epíteto “estético” para diferenciar este tipo de ilusión de la ilusión en el sentido coloquial del *engaño* con base perceptiva, el cual puede ser considerado como una *ilusión no estética*.

ilusión de este tipo respecto de la ilusión pictórica tradicional es que la ilusión estética tecnológica proviene de una imagen que tiene la *apariencia de un registro*.

En el caso de la imagen sintetizada, de la imagen que no tiene absolutamente ningún componente indéxico, la situación es totalmente análoga. Si la imagen es una buena sintetización, ocurre que el espectador está frente a una imagen icónica que parece fotografía pero la cual o bien es absurda, imposible como fotografía porque representa algo imposible,³⁰ o bien es plausible porque lo que representa es un referente posible. En este último caso el observador tiene que estar avisado, de alguna manera, de que se trata de una sintetización, de lo contrario también caería – como en el caso de la composición discutido arriba – en el engaño en vez de tener una ilusión.³¹ En cualquier caso, si excluimos el engaño, la imagen sintetizada genera una ilusión: el observador sabe que lo que ve no existe y, por ello, a pesar de la apariencia fotográfica de la imagen digital, el realismo tecnológico digital de la imagen lleva al observador a una *ilusión estética tecnológica digital* –por mor de la completitud hay que decir que la ilusión generada por la superposición, el análogo no digital de la composición, es una *ilusión estética tecnológica óptico mecánica*–.³²

Queda claro que todo *realismo digital* –tanto el de la verdadera fotografía digital, como el de la manipulación y el de la sintetización– tiene como una diferencia básica con el *realismo pictórico* el hecho de que la apariencia de imagen indéxica equivale a una apariencia de realidad cualitativamente distinta de la que es propia del realismo plástico pictórico. En otras palabras, si es que el realismo tecnológico digital está asociado con una ilusión –que es el caso de manipulación y el de la sintetización pero no el de la fotografía digital–, dicha ilusión es, por su carácter aparentemente indéxico, incomparablemente más potente que el de cualquier pintura realista.³³ Para señalar la diferencia cualitativa de la ilusión podríamos decir, siguiendo a Christian Metz, que la ilusión tecnológica es la de una verdadera “impresión de realidad”.³⁴ Así

³⁰ Por supuesto, no desconocemos aquí a Hume, quien muestra que todo lo que es podría ser de otra manera, por lo que, en realidad, todo es posible en principio. Aquí nos referimos a lo imposible dadas las condiciones actuales y conocidas del universo.

³¹ *Sufriría* una ilusión no estética en vez de *disfrutar* una ilusión estética. En el primer caso sería el *objeto* de un engaño, mientras que en el segundo es el sujeto del *disfrute* estético.

³² Nótese de pasada que existe una asimetría en el campo de las imágenes tecnológicas ilusorias: la imagen basada en la fotografía análoga cuenta con el collage y la superposición, mientras que en el caso de la imagen digital se tiene, por un lado a la composición – correspondiendo al collage y a la superposición –, la cual tiene base fotográfica, pero además se tiene a la sintetización, la cual no tiene absolutamente ningún equivalente en el caso de la imagen tecnológica análoga.

³³ Compárese la potencia de la ilusión pictórica de un caballo alado con la ilusión de los dinosaurios en la película *Jurassic Park*. Por supuesto, *Jurassic Park* tiene imágenes en movimiento, pero lo cierto es que dichas imágenes en movimiento están basadas en secuencias de cuadros – *frames* – fijos, y si las secuencias son convincentes es justamente porque los cuadros fijos son convincentes individualmente.

³⁴ Teniendo en mente la base fotográfica del cine (cfr. FL 15), Christian Metz habla de la “impresión de realidad en el cine” (FL, 6); apoyándonos en él podríamos decir que la intensidad de la ilusión tecnológica es tal que a diferencia de la ilusión pictórica la ilusión tecnológica realmente genera una *impresión de realidad*, cosa que en el caso pictórico nunca se da. Nótese que el engaño propio del *trompe l’oeil* no es una impresión de realidad en el sentido de Metz, ya que la expresión de Metz utiliza el término “impresión” justamente porque el espectador cinematográfico sabe que lo que ve no es un reportaje de un hecho real sino que solamente se trata de cine, mientras que quien sucumbe al *trompe l’oeil* verdaderamente cree estar viendo algo real y no una mera imagen. Por supuesto, en un sentido más amplio y menos técnico, se puede decir que el *trompe l’oeil* es una impresión de realidad, como también lo son, por ejemplo, muchas ilusiones ópticas. Por mor de la completitud señalemos aquí que a pesar de interesarse por el cine y en relación con él discutir la fotografía, Metz utiliza el término

una imagen manipulada puede presentar de manera mucho más convincente –con un tipo de ilusión incomparablemente más potente– a una persona levitando que lo que lo haría cualquier pintura– a menos que la pintura sea tal que resulte confundida con una imagen con carácter fotográfico, como puede ocurrir en el caso de la pintura hiperrealista–.

Aún están, por supuesto, los casos del fotorrealismo y del hiperrealismo pictóricos, los cuales en cierto sentido son parecidos al de la sintetización. En el caso de la imagen sintetizada, suele ocurrir que la imagen tenga algo extraño que hace que a pesar de un gran realismo cuasi fotográfico de la imagen el observador tenga la sensación de que la imagen no puede ser, después de todo, una fotografía. Esto mismo es con cierta frecuencia el caso del *fotorrealismo pictórico*: la imagen puede ser tan “exacta” como una fotografía pero, sin embargo, tiene algo extraño que lleva al observador a dudar que realmente esté frente a una fotografía.³⁵ En ambos casos, el digital y el pictórico, la imagen parece fotografía pero ella misma cuestiona, de alguna manera – que no tiene que ver con su motivo sino con, digámoslo así, su textura –, el que verdaderamente sea una fotografía. Estos dos casos serían extremos de la ilusión plástica muy similares entre sí. Dado que la base de la que parte el pintor fotorrealista es, a su vez, una fotografía, en ambos casos tenemos un *realismo tecnológico*, uno con base fotográfica (el de la imagen hiperrealista) y uno con base puramente digital (el de la sintetización). Por otra parte, en el caso del *hiperrealismo* se suelen utilizar imágenes digitales para producir pinturas que en la mayoría de los casos difieren claramente de lo que puede ser una fotografía, ya sea por el tema o por cierto aspecto, por ejemplo, surrealista que claramente distingue a la pintura de una fotografía. El hiperrealismo también tiene una base tecnológica pero, en general, su diferencia con respecto a una fotografía es bastante clara.

El realismo tecnológico de la imagen digital no fotográfica tiene como correlato subjetivo una ilusión, nunca un extrañamiento. El extrañamiento, en tanto estado subjetivo, requiere, necesariamente, de la *atribución de realidad* a la imagen, lo cual solamente ocurre si esta es indéxica. Hagamos explícito ahora que el término realismo tal como lo hemos manejado aquí, no tiene que ver con la plausibilidad de la existencia de lo representado. La pintura de Pegaso o la imagen sintetizada del mismo ser son realistas por generar la ilusión de realidad de lo representado, ilusión que no tiene nada que ver con la plausibilidad de su existencia: tanto el Pegaso pictórico como el digital parecen reales – con la diferencia de intensidad de la ilusión de realidad correspondiente a cada medio. Por supuesto, la apariencia fotográfica de la imagen digital – sea esta sintetizada o compuesta (manipulada) – hace que la *ilusión tecnológica* sea de una cualidad incomparablemente mayor que la *ilusión pictórica* – salvo en el caso de la pintura fotorrealista –; debido a ello es que en el caso de la *ilusión tecnológica* es apropiado hablar de *impresión de realidad*. Por otra parte, recordemos que el realismo tecnológico indéxico – el de la fotografía análoga o digital – no tiene como correlato subjetivo ninguna ilusión sino un extrañamiento.

Respecto del problema de la estética de la imagen fija nos hacen falta dos observaciones. Una atañe al caso de la fotografía de algo extraordinario, sea esto real o escenificado. Algo extraordinario fue, por ejemplo, el desplome de las Torres Gemelas en New York. Una fotografía de (un instante de) ese evento reproduce algo de por sí extraordinario, de tal manera que todo extrañamiento que pueda encontrarse del evento en tanto fotografiado pasa a segundo plano frente a la extrañeza, lo extraordinario, del evento mismo. Por otra parte, hay fotógrafos que arreglan escenas

impresión de realidad también en el sentido de “ilusión” tal como manejamos aquí este término, por eso se refiere a los diferentes grados de la impresión de realidad según se trate del cine, la fotografía, el teatro, la escultura, la pintura y el dibujo figurativos (cfr. FL 6).

³⁵ Véase, por ejemplo, la obra *Dream of Love*, de Glennray Tutor.

extraordinarias, con lo que el resultado es como el anterior: la estética de la imagen no proviene del extrañamiento de un objeto o referente cualquiera sino de la extrañeza del referente mismo.³⁶

La segunda observación atañe a la fotografía de escenas con truco, por ejemplo de una pipa sostenida en el aire por un hilo plástico invisible; en este caso la fotografía muestra una pipa “levitando”; lo que se muestra es imposible pero no por eso la fotografía deja de ser un registro – de ninguna manera es una manipulación de la imagen sino una manipulación de la realidad fotografiada –.³⁷ En este caso, estéticamente se tiene algo parecido al caso anterior, el de la extrañeza del referente: hay algo extraordinario que no es la fotografía sino antes que ella su referente – la realidad con truco –. En este caso la fotografía no está manipulada, no es una imagen sintetizada, es realmente una fotografía, pero lo es de una realidad manipulada, con lo cual lo que es ilusorio (engañoso) es la realidad misma que es el referente fotográfico. Por ello en este caso la fotografía no genera una ilusión – ninguna ilusión – sino que es la fotografía de una ilusión (de un engaño), lo que aquí quiere decir, que es la fotografía de algo irreal en la realidad.

Resumiendo diremos que existe el *realismo tecnológico del registro*, que no está asociado a ninguna ilusión sino a la estética del *extrañamiento*, y existe también el *realismo tecnológico plástico* que está asociado a la *ilusión tecnológica*, a diferencia del *realismo plástico tradicional* propio de la pintura o de la escultura y que corresponde a la simple *ilusión plástica* bien conocida de la historia del arte y que es diferente de la ilusión plástica tecnológica.³⁸

³⁶ Mientras más vieja sea una fotografía, su referente tiende a ser más extraño, menos cotidiano; por ello, como ya señalé arriba en otra nota de pie de página, la dimensión estética de la fotografía que proviene del efecto temporal puede ser vista como un caso de la dimensión estética fotográfica propia de todo referente extraño en sí mismo: el extrañamiento temporal es un caso particular de la extrañeza del referente. Por supuesto, esta equivalencia es estructural: se refiere a la extrañeza en general, no a la concreción de lo extraño. Así, una foto de un personaje vestido con ropas de principios del siglo XX es extraño, pero es extraño en un sentido muy distinto a la extrañeza de las Torres gemelas desplomándose.

³⁷ Barthes: “(...) la fotografía nunca miente (...)” (CL, 87). Ante la insistencia del discurso sobre la imagen fotográfica manipulada, lo que hay que responder es que la imagen manipulada simplemente no es fotografía: no tiene carácter indécico verdadero, aunque lo aparente. Así se acaba de golpe con uno de los aspectos básicos de la discusión sobre la objetividad de la fotografía.

³⁸ Señalemos todavía aquí que la expresión “ilusión plástica” designa lo mismo que la expresión “ilusión estética” y que ambas son redundantes a menos que se entiendan en oposición al término “ilusión” en el sentido de “engaño” con base perceptiva o en el sentido de una mera fantasía diurna. Si se deja de lado estos usos del término “ilusión” y nos concentramos en la ilusión como fenómeno estético, entonces la ilusión siempre es plástica y siempre es estética. El que la ilusión sea plástica solamente quiere decir que tiene como base estímulos sensoriales visuales; el que la ilusión sea estética quiere decir que es algo distinto del engaño con base en estímulos visuales. Finalmente, y esto es algo que en este texto está implícito pero cuya discusión omitimos por completo, la ilusión, aunque tenga por base un estímulo visual nunca es una imagen sino una creencia – equivalente a una o varias oraciones – con base dicho estímulo. Así, siguiendo el ejemplo de la fotografía de la pipa suspendida en el aire, una cosa es la imagen, es decir la fotografía y su registro por el sistema visual, y otra cosa es la creencia – la ilusión – generada por la fotografía, de *que* la pipa está levitando. La creencia siempre tiene la estructura “que P”, donde P es una proposición. Sobre esto véase Carrillo Canán, A. J. L. y Zindel, M., *The Basic Problem of Cinematographic Illusion and Imagination. A Bazinian Approach*, de próxima aparición. Dado que la ilusión siempre es una creencia, a saber, la creencia de “que P”, el contenido de la creencia es fijo – P –, pero la firmeza de la creencia es variable y dicha firmeza depende de la base plástica o sensorial de la ilusión estética. Por eso es posible y necesario distinguir entre el contenido y la firmeza o intensidad de la ilusión plástica. El contenido es justamente el elemento semántico “que P”.

Para cerrar esta etapa de nuestro examen sobre la ontología de la imagen tecnológica fija, podemos decir que el *realismo indéxico* del registro análogo o digital es ya en sí mismo expresión del hecho de que el registro tecnológico “comparte el ser” (Bazin) o está en continuidad ontológica con lo que registra y, por tanto, que dicho registro es un elemento más del mundo empírico; en ese sentido, por ejemplo, una fotografía digital es ontológicamente lo mismo que un T-rex. Por el contrario, el realismo ilusionista de la imagen digital compuesta o sintética es expresión de que dicha imagen está en otro orden de realidad que el mundo empírico, a saber, en el orden de realidad de la ilusión plástica tecnológica y, en este sentido, está en el mismo orden de realidad que la pintura. Ciertamente, una imagen icónica sintetizada, por ejemplo, no es lo mismo que una obra pictórica figurativa, pero ambas son justamente icónicas o figurativas y, por tanto, remiten a algo que no existe en la realidad sino que es una ilusión. Es en este sentido que ambas entidades, la imagen sintetizada y la pintura, pertenecen al mundo de la ilusión plástica y no al mundo empírico –sin que esto signifique, ni en lo más mínimo que la creación digital y la creación pictórica tradicional son el mismo medio, como tampoco son las mismas ni las condiciones de producción ni las condiciones de consumo de ambos productos–.

En la siguiente parte de este trabajo, la tercera y última retomaremos y cerraremos la discusión sobre el problema de la imagen fotográfica en su diferencia con la imagen pictórica y con la imagen digital que no es fotográfica.

Bibliografía y abreviaturas

CL = Barthes, R., *Camera Lucida. Reflexions on Photography*. Farrar, Strauss, and Giroux, New York 1982.

WC1 = Bazin, A., *What is Cinema?* Vol. 1, University of California Press, California, 2005.

VD = Darley, A., *Visual Digital Culture. Surface Play and Spectacle in New Media Genres*, Routledge, New York, 2000.

FL = Metz, C., *Film Language. A Semiotics of the Cinema*, The University of Chicago Press, Chicago 1991.