



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

La ontología de la imagen fija en general

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

acarrillo_mx@yahoo.com / gmlourdes08@hotmail.com

Siguiendo al teórico cinematográfico André Bazin y retomando el concepto peirceano de índice, en la primera parte de este trabajo abordamos el problema de la ontología de la imagen fotográfica análoga, haciendo nuestra la idea central de Bazin de que una fotografía pertenece al orden de la realidad empírica contrastando con el caso de la pintura, la cual pertenece, básicamente, al orden de la ilusión. La fotografía nunca es una ilusión sino una duplicación de cierta realidad, por lo que justamente la categoría estética de la ilusión pictórica sirvió de piedra de toque para aproximarnos a la ontología de la imagen fotográfica. El concepto peirceano de índice nos fue básico para formular de una manera precisa la idea de Bazin de que la fotografía es del mismo orden de realidad que su referente: en términos peirceanos la idea Bazin se puede formular diciendo que la fotografía es del mismo orden de realidad que su referente porque está en “conexión física” con él en tanto que es un “índice” de su referente, un *índice icónico* del mismo. En la segunda parte de este trabajo extendimos la consideración hasta la ontología de la imagen fotográfica digital y de la imagen digital fija en general, para lo cual nos fue de gran ayuda el examen de la estética de la imagen digital fija. Llegamos a la conclusión de que tanto la fotografía análoga como la digital están en “conexión física” (Peirce)¹ con lo que representan y, por lo tanto, en este caso la representación tecnológica y lo representado pertenecen al mismo orden de realidad, a saber, el de la realidad empírica; por el contrario, tanto la imagen digital fija no indéxica como la representación pictórica pertenecen al mundo de la ilusión, están separadas por un *hiatus* del mundo de la realidad empírica. Esta diferencia ontológica entre los tipos de representación tiene su expresión en términos estéticos: la imagen tecnológica en tanto imagen indéxica corresponde a la estética del *extrañamiento*, mientras que la imagen tecnológica icónica pero no indéxica, lo mismo que la pintura figurativa, estéticamente pertenece al mundo de la *ilusión plástica*. Finalmente, mientras que la pintura figurativa genera ilusión, la imagen tecnológica no indéxica también genera una ilusión, sin embargo, se trata de una *ilusión tecnológica* cuya característica distintiva es su gran intensidad, una intensidad tal que lleva a que en este caso la ilusión sea, de hecho, una “impresión de realidad” (Metz)² – de hecho, la imagen en cuestión parece una fotografía, y justamente por eso parece realidad –. En esta tercera parte concluiremos nuestra discusión sobre el problema de la ontología de la imagen tecnológica fija, y por motivos de extensión, habrá todavía una cuarta parte y definitiva dedicada a aplicar nuestros resultados al examen de la obra del fotógrafo y creador digital Pedro Meyer. De hecho, la aplicación de nuestros resultados a la obra de Meyer nos permitirá aclararlos y refinarlos, especialmente en cuanto a las relaciones entre la ontología y la estética de los diferentes tipos de imágenes que hemos venido discutiendo.

¹ Para la referencia bibliográfica correspondiente véase la segunda parte de este trabajo.

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

5. La ontología de la imagen fija

En esta, la tercera parte de nuestro trabajo, regresamos a la discusión del problema de la ontología de la imagen fija para aclarar ideas que tanto en la primera como en la segunda parte no fueron precisadas suficientemente. Ahora el tipo de realidad característico de la imagen fotográfica quedará definitivamente claro en comparación con el tipo de realidad propio de la imagen pictórica tradicional y con el tipo de realidad de la imagen digital no indéxica – es decir, no fotográfica –.

5.1 Las huellas y la transferencia de realidad

Retomando la muy breve discusión presentada en la introducción a la segunda parte de este trabajo, diremos ahora que el que un dinosaurio haya dejado su huella en arcilla fresca hace millones de años no tiene ninguna diferencia esencial con respecto a que un perro o un gato contemporáneos dejen su huella en el cemento fresco de una acerca en construcción; tales huellas son, en ambos casos, ocurrencias casuales de acuerdo con las leyes del mundo empírico. Ahora bien, el que una estrella de Hollywood imprima su mano en el cemento fresco específicamente preparado para recoger la huella de las estrellas fílmicas, no es una ocurrencia casual del mundo físico, dado que en realidad se trata de todo un dispositivo diseñado para obtener tal resultado; sin embargo, el hecho de que en los casos del dinosaurio, del perro y del gato, la huella sea una ocurrencia casual mientras que en el caso de la huella de la estrella hollywoodense la ocurrencia sea planificada, no altera para nada el hecho de que lo que opera determinando la naturaleza del resultado – la huella, en todos los casos – es única y puramente la legalidad física. Si bien la subjetividad está presente en la construcción del dispositivo consistente en el conjunto de arreglos para producir la huella de la estrella fílmica, la subjetividad no tiene absolutamente nada que ver con la operación pura de la legalidad física que determina la huella; lo que opera es dicha legalidad y el dispositivo en cuestión simplemente la aprovecha, vale decir, pues, que la subjetividad aprovecha el automatismo de la legalidad física para obtener un resultado de manera automática, objetiva. Obviamente lo mismo vale para el caso de la huella lumínica de un referente sobre la película fotosensitiva o sobre el sensor digital; ambos, la película y el sensor, son parte de dispositivos ideados por la subjetividad para aprovechar el funcionamiento automático de legalidades físicas. Ni en el caso del cemento fresco hollywoodense, ni en el caso de la película fotográfica o el caso del sensor digital, la subjetividad es parte del resultado, en ninguno de los tres casos la subjetividad es parte del dispositivo diseñado para obtener el resultado automático aunque el dispositivo mismo sí sea un resultado de la subjetividad. Por eso entre las huellas del dinosaurio, las del perro o gato, la impresión de la palma de la estrella fílmica y las fotografías análoga y digital de un referente dado, no existe absolutamente ninguna diferencia en cuanto que dichos entes son resultados de la acción automática del mundo físico, una acción en que la intervención de la subjetividad en algunos de los casos es un *presupuesto* pero en ninguno es *factor* alguno en la naturaleza físico empírica del resultado.³ Las huellas, incluidas las fotografías en tanto huellas lumínicas, sean estas ocurrencias azarosas o planificadas, son resultados obtenidos por el solo funcionamiento automático de legalidades físicas. Por esta razón, dichas huellas son parte del mundo empírico tanto como lo es aquello de lo que son huellas; en términos de Bazin podemos decir que son “transferencias de

³ Obviamente, el famoso asunto de que el fotógrafo toma una serie de decisiones que determinan el resultado fotográfico no elimina para nada el hecho básico de que lo que opera en la obtención de la fotografía en tanto tal es un mecanismo físico automático.

realidad”⁴ y, por tanto realidades, o bien, podemos decir que “comparten el ser” con aquello de lo que son huellas, son tan reales, tan empíricas como aquello.

Para evitar malos entendidos conviene precisar el concepto de transferencia de realidad que estamos utilizando. Podemos decir que se trata de un *automatismo puramente natural* en la *transferencia* de un conjunto de *propiedades físicas de algo* a otro conjunto de *propiedades físicas de otra cosa*. Se trata de la transferencia de propiedades físicas de acuerdo con ciertas transformaciones matemáticas de dichas propiedades a, generalmente, otras propiedades también físicas. Esto es siempre el caso de los registros. Por ejemplo, las diferentes temperaturas de dos cuerpos no se registran como diferentes temperaturas del termómetro sino que se registran como diferentes alturas de su columna de mercurio; la presión de un recipiente no se registra en presiones al interior del manómetro sino como grados de deflexión de su aguja. Análogamente, la distancia relativa entre elementos de un referente fotográfico se registra – entre otras varias maneras – como tamaños de dichos elementos sobre la imagen fotográfica. Lo importante, pues, es que un juego o conjunto de *propiedades físicas de un sistema* queda registrado – “mapeado” por una función matemática – por otro juego o conjunto de *propiedades físicas de otro sistema*; en otras palabras, un juego de propiedades físicas encontradas en el mundo empírico queda transferido a un objeto dado de dicho mundo – la arcilla fresca, la película fotosensitiva, el sensor digital, el termómetro, el manómetro – como otro juego de propiedades físicas del objeto receptor. Aquí utilizamos el término “sistema” en el sentido que tiene en la teoría física, así, por ejemplo, el cuerpo de la persona es un sistema y el termómetro que registra su temperatura es otro sistema, un automóvil en movimiento y su velocímetro son dos sistemas y, en el caso que nos interesa, el entorno lumínico enfrente de la cámara es un sistema y la cámara misma es otro sistema. Obviamente, si el sistema físico B “registra” las propiedades del sistema físico A, eso quiere decir que ciertas propiedades del sistema B sufren cierto *efecto* a causa de ciertas propiedades del sistema A, efecto que siempre puede expresarse o modelarse con una función matemática, dado que las legalidades naturales siempre son modelables matemáticamente. Así pues, la *transferencia de realidad* (Bazin) que nos ocupa aquí no es otra cosa que el efecto expresable matemáticamente de propiedades de un sistema físico (lo registrado) en propiedades de otro sistema físico (el registro). Eso mismo es lo que estuvo en la base de la discusión sobre la transformación de la imagen que hicimos en la segunda parte de este trabajo, así, por ejemplo, la transferencia de las propiedades físicas del objeto que está frente al espejo elongado en la casa de los espejos ocurre de acuerdo con reglas matemáticas y da por resultado la imagen elongada del mismo objeto sobre el espejo. En síntesis, el registro fotográfico análogo o digital del referente es una transferencia de propiedades físicas del referente a propiedades físicas de la fotografía de acuerdo con una legalidad física automática que siempre se puede expresar como una transformación – “función” – matemática. Y esto es lo importante de los registros: la subjetividad no tiene absolutamente nada que ver con la transformación matemática que expresa y modela el automatismo de la transferencia de propiedades físicas de una realidad – un sistema – a otras propiedades físicas de otra realidad – otro sistema –.⁵

Como es claro, en el caso de una pintura la subjetividad, sí es un factor en el resultado constituido por la misma, en las propiedades pictóricas o figurativas de esta. Si bien en la producción de una pintura intervienen legalidades físicas, dichas legalidades están entremezcladas con la subjetividad, es decir, ninguna pintura es un resultado automático de puras legalidades naturales – y ni siquiera en el caso del retrato más realista de algo existe la función matemática que modelaría la

⁴ Para la referencia bibliográfica correspondiente véase la segunda parte de este trabajo.

⁵ Se sobreentiende que hablamos aquí de registros automáticos.

transferencia automática de propiedades físicas de lo retratado a su retrato: no existe dicha función por el hecho de que no existe tampoco la transferencia automática en cuestión –. Y lo mismo vale para las imágenes digitales *no* indécicas. Estas últimas son resultado de una manipulación digital que está tan ligada a la subjetividad de que quien manipula la imagen como lo está la acción del pintor sobre el lienzo. Pongamos algunos ejemplos de esto.

Cuando un “animador digital” sintetiza una imagen utiliza, por ejemplo, ciertos “cuerpos” que toma de un menú del programa de animación, y ya la sola posición relativa de los cuerpos en la imagen es un resultado de su subjetividad – por no hablar de muchos otros elementos como la forma que se le puede dar a cada uno de dichos cuerpos –. Ni los cuerpos ni su posición son un registro de nada, no son ninguna transferencia de propiedades físicas o naturales de algo al producto resultante, la imagen sintetizada. Similarmente, cuando un compositor digital de imágenes toma fotografías digitales o sus partes para obtener una imagen nueva, justamente, compuesta, tenemos que el resultado total no es tampoco el registro digital de las propiedades físicas de nada. Finalmente, cuando un diseñador digital utiliza algún instrumento del “menú” de herramientas de un programa tal como *Photoshop* – digamos el “clonador”, o la “varita mágica”, etc.⁶ – para obtener algún resultado sobre la imagen en la que trabaja, la presencia de la subjetividad en el resultado se muestra nuevamente en el hecho de que la imagen final no es, nuevamente, el registro de las propiedades de nada, no es una transferencia de realidad de un referente a la imagen digital. El uso de tales herramientas es, en términos de la cualidad no indécica y dependiente de la habilidad del animador, una actividad análoga a la del pintor, es decir, da resultados “subjetivos” que no corresponden a ningún registro.

En síntesis, podemos decir que ni la pintura ni los objetos digitales de los que acabamos de hablar son el resultado de la operación automática de legalidades físicas que garantizan una transferencia de propiedades naturales de ninguna cosa a la imagen. Con ello la imagen no está en relación de continuidad ontológica con el mundo natural. Ahora bien, ciertamente una pintura, por ejemplo, o un collage fotográfico digital o la impresión de una composición o una sintetización digitales, son objetos del mundo empírico, pero no como huellas de nada, no registran nada; están insertos en la legalidad natural – por ejemplo, son combustibles, tienen un peso – pero de una manera que no depende en lo absoluto de otra realidad empírica, es decir, de una manera que no depende en lo absoluto de aquello que representan.

5.2 La transferencia de realidad y la transferencia de imaginación

Para precisar la discusión podemos distinguir aquí entre las propiedades figurativas o icónicas de las imágenes fijas y sus propiedades no figurativas, sean las imágenes indécicas o no. Tomemos primero el caso de imágenes que son iconos indécicos, es decir, se trata de fotografías – análogas o digitales, da lo mismo –. En este caso, si las imágenes están impresas en papel el peso y el tamaño de la imagen serían propiedades no figurativas o no icónicas,⁷ mientras que si se trata de fotografías

⁶ El “clonador” toma partes de una imagen para transferirlas a otra parte de la imagen, la “varita mágica” toma partes de la imagen para, por ejemplo, eliminarlas o transformarlas cromáticamente.

⁷ Peirce dice: “Puesto que un signo no es idéntico a la cosa significada sino que difiere de él en algunos aspectos, tiene ciertamente que poseer algunos caracteres en sí mismo que no tienen nada que ver con su función representativa. Yo los llamo las cualidades *materiales* del signo.” (PhW 234, cursivas de Peirce). Obviamente lo que en nuestro texto hemos llamado propiedades no figurativas o no icónicas corresponden a las propiedades o “cualidades materiales” peirceanas.

a color, la gama cromática particular de las mismas y las relaciones entre los objetos mostrados serán propiedades icónicas. Es evidente que las propiedades no icónicas de la fotografía son al mismo tiempo propiedades no indécicas de las mismas, es decir, no son parte del registro de nada, no son el resultado de la transferencia de propiedades del referente a la fotografía. En otras palabras, solamente las *propiedades icónicas de la fotografía* son al mismo tiempo sus *propiedades indécicas* y, a su vez, solamente las propiedades indécicas son el resultado de la transferencia automática matemática de *propiedades físicas del referente* a la fotografía. Las propiedades icónicas de una fotografía *indican* las propiedades físicas de su referente – *informan* sobre ellas –. Esto, por supuesto, no es más que otra manera de decir que una fotografía es un icono indécico, y ambas cosas no son más que una manera técnica de decir que lo que se reconoce en una fotografía – lo figurativo o icónico de la misma – no es más que el resultado automático de la acción de legalidades naturales.

En el caso de las imágenes fijas no indécicas – sean estas pinturas tradicionales o composiciones o sintetizaciones digitales – sus propiedades figurativas, por ejemplo su gama cromática, son, ciertamente, propiedades físicas de las imágenes tanto como lo son sus propiedades no figurativas; sin embargo, sus propiedades figurativas o icónicas no son el registro de nada sino la mezcla de legalidades físicas con las habilidades de sus creadores – el pintor tradicional o el creador digital –. Las propiedades figurativas de estas imágenes no solamente no son el resultado automático de legalidades físicas, no solamente no son la transferencia de realidad del mundo empírico a la imagen, de propiedades de dicho mundo a la misma, sino que más bien son la transferencia de la imaginación del creador a la imagen. Podemos decir, entonces que las propiedades icónicas de las imágenes que no son iconos indécicos no son transferencia de realidad del mundo a la imagen sino que son, estrictamente, *transferencia de la imaginación* del creador a la imagen. La imaginación transferida a las propiedades icónicas de la imagen se convierte, en términos de experiencia estética del receptor de la imagen, en ilusión. Es justamente la imaginación transferida a la imagen como las propiedades figurativas no indécicas de la misma lo que permite que el observador de la imagen tenga una ilusión.⁸ Cuando en la primera y en la segunda parte de este texto dijimos que a diferencia de las imágenes indécicas – las fotográficas – las imágenes no indécicas pertenecen al orden de la ilusión y no al orden de la realidad, lo que estaba atrás de ello es que las imágenes no indécicas son transferencia de imaginación a propiedades figurativas, mientras que las imágenes indécicas son transferencia de realidad a propiedades figurativas. Así, los iconos indécicos son registros de propiedades físicas del mundo empírico mientras que los iconos no indécicos son la transferencia de la imaginación de su creador al mundo empírico, la plasmación plástica de la imaginación o, si se prefiere, el producto de la imaginación plástica. Por ello, resulta conveniente complementar la tesis de que la pintura y la imagen digital fija no indécica pertenecen al mundo de la ilusión, con la tesis de que pertenecen al mundo de la imaginación plástica, de la imaginación materializada icónicamente – con esto se cubre tanto el fenómeno del creador como el del receptor, los cuales son fenómenos estrictamente complementarios –. Esta intrusión de la imaginación en la realidad empírica, que se da como la muy peculiar estructura que aúna propiedades no figurativas con propiedades figurativas provenientes de la imaginación, es lo que hace de las imágenes no indécicas objetos empíricos que no pertenecen puramente al mundo empírico sino que son, intrusiones de la imaginación en dicho mundo empírico, como transferencia de la imaginación a propiedades figurativas que, obviamente, son empíricas – siguiendo la terminología de Barthes, podríamos decir que mientras que la fotografía es una

⁸ Y esto vale también para el retrato más realista, según veremos abajo.

emanación⁹ de la realidad en la realidad misma, la pintura – de hecho, la imagen no indéxica en general – es una emanación de la imaginación como intrusión en la realidad.

5.3 La conexión física y la imaginación

Se podría pensar que lo recién discutido es válido en el caso de imágenes no indéxicas que representan cosas fantásticas, por ejemplo a Pegaso, pero que en otros casos la discusión sobre la plasmación plástica de la imaginación no es válida. Tomemos lo que parece ser el caso más problemático para la argumentación desarrollada arriba, a saber, el del retrato pictórico. Consideremos por ejemplo el caso de Enrique VIII, rey de Inglaterra, de quien existen múltiples retratos. Lo cierto es que los dos retratos de él elaborados por Hans Holbein el Joven y el atribuido a Joos van Cleve muestran verdaderamente un gran parecido entre sí. El hecho es, entonces, que podemos decir, en términos coloquiales, que los tres retratos nos *informan* sobre el aspecto del monarca: como se ve en los retratos es como debe de haberse visto. El concepto “información” es importante aquí porque, precisamente, dado el mapeo matemático que modela la transferencia de un conjunto de propiedades empíricas de una realidad a las propiedades empíricas de otra realidad, el segundo conjunto de propiedades nos *informa* sobre las propiedades, del primer conjunto. Así, por ejemplo, los tamaños relativos de los objetos reconocibles en una fotografía pueden informarnos sobre las distancias relativas de dichos objetos en la realidad. Por ello, si un retrato pictórico nos informa sobre el aspecto del modelo parecería, entonces, a primera vista que no tiene una gran diferencia respecto de cualquier icono indéxico, el cual, como todo índice, es portador de información. En otras palabras el “registro” pictórico del aspecto de una persona parece ser algo muy similar al registro fotográfico de la misma en tanto *portador de información* sobre la apariencia de la persona. En este punto es interesante recurrir a una notabilísima e importante idea de Peirce, a saber, el carácter de un signo como “aplicación demostrativa pura” (WP 67).¹⁰

Un signo posee el carácter de “aplicación demostrativa pura”, nos dice Peirce, cuando está en una “*conexión causal real* con la cosa por él significada” (WP 67).¹¹ Ahora bien, lo interesante de esta idea es que según Peirce “(...) tiene que existir tal conexión entre *todo* signo y su objeto.” (WP 66) En otras palabras todo lo que verdaderamente sea un signo tiene el carácter de “aplicación demostrativa pura”. Exactamente a continuación Peirce nos trata de explicar cómo existe tal “conexión causal real” justo entre el retrato de una persona y la persona en cuestión:

“Tomemos un retrato pintado. Es el signo de la persona que se pretende. Es un signo de esa persona en virtud de su *semejanza* con esa persona, pero esto no es suficiente – no se puede decir de cualesquiera dos cosas que son parecidas que una es un signo de la otra, pero el retrato es signo de esa persona porque fue pintado *según* esa persona y la representa. La *conexión* es aquí indirecta. La apariencia de la persona *produjo* cierta impresión sobre la mente del pintor y actuó para *causar* que el pintor hiciera la pintura como la hizo, de manera tal que la apariencia del retrato es un *efecto* de la apariencia de la persona que se pretendió. Una *causó* la otra *a través de la mente* del pintor.” (WP 66s.)

En otras palabras, el retrato tiene el carácter de “aplicación demostrativa pura” en la medida en la que “significa” la persona retratada no simplemente porque se parece a ella sino gracias a una “conexión física” con ella, aunque esta conexión sea

⁹ Véase la primera parte de este trabajo.

¹⁰ Para la bibliografía y las abreviaturas véase la lista al final de este texto.

¹¹ Siempre que no se indique otra cosa las cursivas en el interior de una cita son nuestras.

“indirecta”, nos dice Peirce, “a través de la mente del pintor”.¹² Como es evidente, esto concuerda muy bien con la idea adelantada arriba de que un retrato bien logrado – “según” la persona –, proporciona *información* sobre la persona, como también lo haría el *índice fotográfico* de dicha persona. Reformulando el razonamiento de Pierce podríamos decir que el retrato es un *índice pictórico* de la persona que a través de la mente del pintor está en conexión física con la persona.¹³ Si queremos seguir el razonamiento de Peirce, el cual, de hecho, amplía el concepto de índice, aún podremos decir que entre la “conexión física” que el índice pictórico – el retrato, en este caso – tiene con la persona retratada, por un lado y, por otro, la conexión física que existe entre la fotografía y la persona fotografiada, la diferencia fundamental es que no existe ninguna función matemática que modele la transferencia de la información sobre la persona – las propiedades físicas que constituyen su apariencia – a las propiedades figurativas del retrato pictórico. En otras palabras, aún si aceptamos esta ampliación *de facto* que Peirce hace del concepto de índice, por lo menos en el caso del retrato tendríamos que decir que por la ausencia del mapeo matemático que modele la transferencia puramente objetiva de propiedades de la persona a propiedades del retrato pictórico, tendríamos un índice en un *sentido débil* que difiere del concepto de índice en el *sentido fuerte* de un registro automático de propiedades de una realidad como propiedades de otra realidad.¹⁴

En este contexto la noción de información es importante y queda claro que el índice siempre es portador de información sobre lo que indica. Así, por ejemplo, la veleta informa sobre la dirección del viento, los gansos volando hacia el sur informan, es decir, indican la proximidad del invierno; la charca congelada informa, es decir, indica que la temperatura no sobrepasa los cero grados centígrados y, por supuesto, tal es el caso de todos los aparatos de registro ideados por el hombre. En todos estos casos se trataría de índices en el sentido fuerte del término, de hecho, en un sentido que cae perfectamente bajo la definición original de Peirce: “(...) existen las

¹² En otro texto Peirce aborda este mismo problema. Primero nos habla de la “conexión real entre un signo y su objeto” (PhW 234) y a continuación nos dice: “En el caso de una pintura tal conexión no es evidente pero existe en el poder de asociación que conecta la pintura con el signo cerebral [en términos modernos hablaríamos de la “representación mental” no del “signo cerebral”] que la etiqueta [es decir, la representación mental del referente de la pintura en cuestión]. A esta conexión real, física, de un signo con su objeto, ya sea inmediata o a través de la conexión con otro signo, la llamo *la aplicación demostrativa pura del signo*.” (Ph 234s., cursivas de Peirce). La idea es que la pintura (un “signo”) está conectada con su objeto a través de la representación mental (otro “signo”) del objeto de la pintura. Esto corresponde a la importancia “cognitiva” (PhW 234) de un signo en la medida en para tenerla “(...) un signo tiene que ser capaz de estar conectado (no en la mente sino realmente) con otro signo del mismo objeto o con el objeto mismo.” (PhW 234) En otras palabras, la pintura tiene importancia cognitiva en la medida en la que es un signo que a través de la representación mental del pintor, otro signo, está conectada con el objeto por ella representado.

¹³ Por supuesto, el aspecto temporal no importa aquí: no porque el pintor deje de trabajar en el retrato deja de existir la conexión causal “indirecta” que se estableció entre la persona y su retrato. El análogo de esto es que no porque deje de existir la película o la cámara fotográfica, la fotografía revelada de la persona deja de estar en conexión física con la persona de la cual es fotografía.

¹⁴ Unas pocas líneas arriba hicimos una salvedad cuando dijimos “por lo menos en el caso del retrato”; esto se debe a que la idea peirceana del carácter de “aplicación demostrativa pura” de *todo* signo es, en verdad, muy amplia y deja abiertas cuestiones complejas tales como si una obra de ficción literaria tiene tal “aplicación”, la cual requiere una “conexión física” con el significado de la obra. Si no la tiene, entonces tal obra no es signo de nada – simplemente sus palabras y oraciones no son signos – y si la tiene la pregunta es con qué. Si se dice que con las ideas de la ficción, entonces resulta una conexión física o causal muy extraña entre la mente y las ideas. En fin, problemas como este caen fuera del alcance del presente trabajo.

indicaciones o índices, los cuales *muestran* [informan] *algo* acerca de cosas porque están *conectadas físicamente* con ellas.” (EP2 7) Esta idea queda aún más clara cuando Peirce nos dice que “[l]as pinturas solas – *semejanzas puras* – nunca portan ni la más mínima *información*.” (EP2 7) Una pintura por sí sola deja abierto, en efecto, “(...) si se trata de una copia de algo que realmente existe o de un mero juego de la fantasía.” (EP2 7) Pero resulta claro que el hecho de que la “semejanza”, es decir, la imagen icónica, realmente porte *información*, hace que dicha semejanza deje de ser “un mero icono” (EP2 8) y obtenga el “carácter añadido de un índice” (EP2 8). Aplicando esto al caso del retrato discutido arriba, fue la apariencia del modelo lo que definió “(...) cómo fue *afectado* el artista mismo (...)” (EP2 2) por lo que, nos dice Peirce, “(...) la apariencia del retrato es un *efecto* de la apariencia de la persona (...)” (WP 67) – el retrato es “según” la persona –. Dichas afecciones y efectos – de la apariencia de la persona sobre la mente del pintor y de esta sobre el retrato pictórico – no son arbitrarios, están en cierta relación de causalidad entre sí – la cual es concebida por Peirce como “conexión física” aunque sea “indirecta”, “a través de la mente del pintor” –, por lo que el retrato realmente porta información sobre la persona retratada. Independientemente de la argumentación de Peirce esto concuerda con la experiencia de que un retrato pictórico bien logrado realmente informa sobre la apariencia de la persona retratada, por lo que en un sentido amplio se puede considerar a dichos retratos como índices, a diferencia de las creaciones del “mero juego de la fantasía” (EP2 7) – aún cuando dichos “índices” no sean resultado de un proceso y de una legalidad automática –.

Pues bien aún así, y concordando con lo que Peirce y el sentido común dicen acerca del retrato como portador de información sobre la persona retratada, lo cierto es que el retrato pictórico siempre es una ilusión acerca del aspecto de la persona, mientras que la fotografía de la persona no lo es nunca. Esto queda claro ya con la confianza que otorgamos a la fotografía como portadora de información la cual es en principio total, mientras que al retrato pictórico por sí mismo nunca le otorgamos dicha confianza, e insistimos en ello: *nunca*. Puede ser que la fotografía sea deficiente, que la persona no aparezca claramente, sin embargo, eso es falta de información, información insuficiente, pero queda claro que es, de todos modos, información y, en tanto tal, es perfectamente válida. Supongamos el ejemplo rebuscado pero ilustrativo de que la fotografía de una persona solamente muestra la parte superior de su rostro. En este caso falta información respecto de la parte inferior, pero lo que la fotografía muestra corresponde al modelo fotográfico, está fuera de duda: podremos desconocer el aspecto de la parte inferior del rostro de la persona pero estamos plenamente informados sobre el aspecto de la parte superior de su rostro. Otro caso sería el de una fotografía borrosa, la información que otorga es mala no porque sea falsa sino porque es insuficiente, por ejemplo para saber a ciencia cierta cómo se ve la persona; pero en este caso no dudamos de la información que nos da la fotografía sino que sabemos que es insuficiente para reconocer a dicha persona –pero puede ser suficiente, por ejemplo, para reconocer que es una persona joven. En otras palabras, la virtud o carácter básico de la fotografía como índice –es decir como algo que verdaderamente está en conexión física con su “objeto”– y, por tanto, como portadora de información, nunca está en duda. Usando la terminología peirceana podemos decir que nunca está en duda que una fotografía tenga el carácter de una “aplicación demostrativa pura”. De hecho, como ya lo discutimos en la segunda parte de este trabajo, una fotografía, por definición, nunca es una imagen manipulada, la cual ya no tiene carácter de índice. Por eso, mientras que no se tenga ninguna duda acerca de que la fotografía es realmente una fotografía y no una imagen manipulada, su calidad de ser portadora de información está fuera de todo cuestionamiento. Obviamente la situación respecto del retrato pictórico es totalmente distinta.

En el caso de Enrique VIII de manera casi imperceptible introdujimos en nuestra exposición un elemento fundamental para pensar en cualquiera de los tres retratos mencionados – los dos elaborados por Hans Holbein el Joven y el atribuido a Joos van Cleve – como un verdadero portador de información acerca del aspecto del monarca. A saber, dado que los tres retratos se parecen entre sí tomamos esto como una evidencia de que cualquiera de ellos es un retrato bien logrado.¹⁵ Supongamos por un momento que solo existiera uno de esos retratos. ¿Qué fundamento tendríamos para pensar que el retrato está bien logrado y que, por consiguiente, nos informa acerca del aspecto del monarca? Absolutamente ninguno. La situación es aún más clara si suponemos que no sabemos quién es el modelo de un retrato dado; de hecho, en este caso ni siquiera podemos estar seguros de que la imagen es un retrato y no el resultado de, como dice Peirce, “un mero juego de la fantasía” (EP2 7). Aquí vale exactamente la afirmación ya citada del propio Peirce en el sentido de que “[l]as pinturas *solas* (...) nunca portan ni la más mínima *información*.” (EP2 7) Como dijimos arriba siguiendo a Peirce: una pintura por sí sola deja abierto, en efecto, “(...) si se trata de una copia de algo que realmente existe o de un mero juego de la fantasía.” En el caso que nos ocupa, el de los retratos de Enrique VIII, no tenemos “una pintura sola” sino varias pinturas apoyándose entre sí – a más del apoyo de documentos escritos sobre dichos retratos –. La situación resulta por demás clara cuando la comparamos con el problemático caso de La Gioconda, de Leonardo da Vinci, ya que en este caso no está probado en lo absoluto que se trate de un retrato, es decir, ni siquiera se sabe si hubo un modelo para el cuadro o el mismo es un resultado del “mero juego de la imaginación” de Leonardo, y es que en este caso, la pintura se encuentra realmente sola dado que no hay fuentes fidedignas acerca de la naturaleza de la imagen.¹⁶ De hecho, en gran parte la fama de esta la pintura reposa en el misterio de su naturaleza, en la obscuridad que la rodea.

5.4 La diferencia ontológica entre el imaginar y el registrar

Queda claro entonces, que el retrato histórico necesita de elementos adicionales que, primero, confirmen que es un retrato y, segundo, confirmen que está bien logrado. Sin estas dos condiciones no queda claro que la imagen sea un retrato y, por tanto, su carácter como portador de información es totalmente incierto – que es el caso de La Gioconda –. Pero aún suponiendo que se cumplen las dos condiciones señaladas, el retrato sigue sin tener con su modelo una relación expresada por una función matemática, es decir, no existe una transferencia plenamente objetiva y automática de las propiedades que definen la apariencia del modelo a las propiedades figurativas de la imagen que la hacen un retrato. En la relación entre el retrato fotográfico y su modelo solamente hay dos dimensiones: lo que se *registró* y lo que no se registró. En la relación entre el retrato pictórico y su modelo hay lo que el pintor quiso y pudo *pintar* y lo que no quiso o no pudo pintar, dadas sus preferencias y sus habilidades. Lo que el pintor pudo y no pudo pintar es un asunto de su *habilidad* y que, por tanto, escapa al *automatismo* de la operación de las legalidades naturales en los registros, mientras que lo que el pintor prefirió o no prefirió pintar es un asunto de su *imaginación*, la cual escapa a la *objetividad* de la operación de las legalidades naturales propias de los registros en sentido estricto. Si se atiende al hecho de que el retrato pictórico porta información sobre su modelo –por estar en “conexión física” indirecta con este “a través de la mente del pintor”–, entonces podemos decir que es

¹⁵ Por supuesto, hay otras evidencias constituidas por todas las fuentes escritas que de alguna u otra manera se refieren a los retratos como bien logrados.

¹⁶ Existe la tesis de que sí hubo un modelo y que era la esposa de Francesco Bartolomeo del Giocondo, pero se trata hasta ahora de una mera hipótesis.

un registro, pero registro en un sentido muy especial, a saber, el de registro pictórico el cual depende de la habilidad y de la imaginación del pintor, mientras que el registro en sentido estricto es automático y objetivo. Lo que el pintor pinta no es meramente lo que ve sino cómo *imagina* lo que ve y cómo *pinta* lo que imagina. En síntesis, lo que el pintor documental pinta es su visión pasada por su imaginación y su imaginación pasada por su habilidad. Por eso una pintura sola “nunca porta ni la más mínima información”, es decir, siempre queda abierto si porta o no porta información, mientras que toda fotografía, por su propia naturaleza, siempre porta información – más o menos información pero, siempre, información –.

El pintor documental – y su prototipo es, justamente, el retratista¹⁷ – es aquel que minimiza el papel de su imaginación en la pintura, como también lo hace el pintor fotorealista, sin embargo, en ambos casos la imaginación está presente en la pintura que brota de sus trazos, por lo que el observador de la obra siempre está frente a una ilusión: frente a la transferencia de la imaginación del pintor a la pintura. Por el contrario, el observador de una fotografía siempre está frente a una realidad: frente a la realidad transferida de lo fotografiado a la fotografía. Pero esto significa que la realidad de la pintura es, siempre, en todos los casos, un híbrido constituido por realidad empírica que porta la imaginación que produce ilusión. Se trata de la imaginación plástica (del pintor) plasmada en realidad empírica (de la obra) y que gracias a ello es capaz de producir ilusión (en el observador). Así, el retrato al óleo de la abuela colgado en la sala de la casa genera la ilusión de la abuela, mientras que, por el contrario, la fotografía de la abuela “comparte” el ser con la abuela, es la objetividad pura resultante de la impresión luminosa de la abuela sobre la película fotográfica o sobre el sensor digital.

La compleja estructura ontológica de la pintura, consistente en ser realidad empírica que porta la imaginación para producir ilusión, también es propia de la imagen digital no indéxica y es radicalmente diferente del tipo de realidad propio de la imagen indéxica, la imagen fotográfica, ya sea análoga o digital, la cual nunca es ilusión por ser un duplicado o huella del mundo. En el caso de la imagen digital no indéxica – no fotográfica –, la compuesta y la sintetizada, la ilusión no es pictórica sino tecnológica, lo cual significa en general que la ilusión es de una categoría superior debido a su intensidad, intensidad que en sí es una cualidad: la impresión de realidad (Metz).

Podemos decir, pues, que mientras que la fotografía o imagen indéxica fija – análoga o digital – es una realidad del mundo empírico, la imagen fija no indéxica – pictórica y digital – es una realidad del mundo de la imaginación y de la ilusión que es portada por una realidad empírica.

Para resaltar la importancia de la determinación de la ontología de la imagen fija en general, nos referiremos brevemente al desconocimiento de los problemas ontológicos y estéticos relativos a la pintura, la fotografía y la imagen digital fija en general en nombre de la ideología.

6. La ontología del medio y la ideología

Existe una fuerte tendencia contemporánea a traspasar las fronteras de los géneros tradicionales, pintura, escultura, arquitectura, fotografía, video y cine. La experiencia artística tiende a la expansión y mezcla de los medios, en lo que se percibe como un desinterés por los objetos y una preocupación mayor por los conceptos, lo cual puede tener el inconveniente de hacer perder de vista la especificidad de cada medio. Esta situación ha generado la proclividad entre algunos

¹⁷ Ciertamente al lado del paisajista.

teóricos de la fotografía a desconocer la ontología del medio fotográfico. Así Laura González ha llegado a declarar que "(...) Fotografía y Pintura son, en el fondo, lo mismo." (FP 7). El uso de las mayúsculas en la cita anterior refiere a la fotografía y la pintura como instituciones artísticas o culturales (cfr. FP 10-11), que según la autora, serían lo verdaderamente importante frente a "las minucias de la técnica" (FP 11). De hecho, según González, "[e]s imprescindible (...) separar el proceso tecnológico de los medios de su definición como tales." (FP 8). La "Pintura" y la "Fotografía" serían, pues "variantes tecnológicas de una misma ideología de lo visual" (FP 298). A fin de cuentas, en una retoma de la posición, presentada en la primera parte de este trabajo, de la imagen como elemento de un código, González nivela definitivamente a la fotografía con la pintura al decir que "[l]o verdaderamente definitorio de una Obra (sic) fotográfica o pictórica reside en determinada situación dentro de un discurso crítico-ideológico." (FP 299) Lo cierto es que con esta *determinación relativa del medio*, relativa a la "ideología" – el discurso, el código –, se genera confusión al momento de darle su justa dimensión: en vez de reflexionar sobre medios en tanto tales acabamos hablando de "las convenciones ideológicas" (FP 297) en las que puedan estar involucrados. Se trata de un verdadero *quid pro quo*.

Ejemplos de la tendencia recién señalada no faltan; mencionemos todavía aquí a Juan Antonio Molina, coordinador de la XIII Bienal de Fotografía en México, quien dice que "(...) la imagen fotográfica ha dejado de verse como un objeto encerrado en su especificidad técnica y lingüística, ahora se ve y se piensa como un objeto mixto, abierto a cruces de lenguajes y referencias textuales." (QP) Nuevamente el punto de vista del "código" – lo lingüístico, el lenguaje, lo textual – da el marco de referencia para la nivelación de la fotografía con otros medios. Podríamos decir, a fin de cuentas que todo elemento cultural es ideología, de algún grupo, clase, etc., y con eso los medios en tanto tales dejan de importar.¹⁸

En el trabajo cotidiano del artista los medios singulares, la fotografía, el cine, la pintura, la escultura, el dibujo, etc., se trabajan en forma diferente, lo cual responde al hecho de que cada uno tiene algo distintivo, y su elección en el proceso creativo se fundamenta no solamente por el concepto de la obra sino también en la esencia tecnológica del medio, que lo hace distinto de otros medios. Y esto es así incluso en el caso de obras que mezclan posibilidades tecnológicas distintas como la pintura y la escultura o la arquitectura y la música. Pero no cabe duda de que la digitalización ha dado lugar a una situación nueva, ya que los sonidos, las imágenes fijas y las imágenes en movimiento digitales se procesan con base en principios generales similares contenidos en el *software* (los programas) de procesamiento. En estos programas, el artista tiene la posibilidad de acceder a paletas de herramientas que le permiten mezclar a voluntad infinidad de efectos propios de cada medio. Por otra parte, la base tecnológica digital, el que los productos sean digitales, no solamente lleva a un manejo similar de dichos productos sino que permite mezclarlos con gran facilidad, siendo el resultado una combinación acrecentada de obras mixtas. Así, la experiencia plástica del presente lleva a una serie de productos visuales híbridos, ricos

¹⁸ Para la posición contraria puede uno remitir a McLuhan: "el medio es el mensaje", tesis según la cual los medios mismos en su naturaleza técnico material determinan la naturaleza de lo que puede ser su "mensaje", es decir, no hay un mensaje o contenido (una "ideología") previo e independiente de los medios sino que los mensajes están determinados por los medios: estos hacen posible tal o cual ideología o mentalidad. McLuhan ilustra esto de manera notable con la diferencia entre el lenguaje oral y la escritura, capítulos 8 y 9 de su libro *Understanding Media. The Extensions of Man*. En general no resulta aventurado retomar a McLuhan para decir que la moda semiótica consiste en ver todo medio como "lenguaje con o sin palabras", es decir, se trataría de una versión generalizada de la idea de considerar al automóvil como un carromato sin caballos (cfr. UM 292).

técnica y conceptualmente, por lo que, en particular, pareciera fácil e irremediable desconocer la especificidad mediática de la fotografía, tradicional o digital. Igualmente sencillo resulta apreciar desde este ángulo el fenómeno de la imagen digital insertándolo en un concepto global y general de arte en el que los medios se vuelven elementos indistintos para su integración en un producto digital híbrido –o bien, en una ideología o institución dominante, González: “variantes tecnológicas de una misma ideología de lo visual”.

Por supuesto, el arte y la estética se han beneficiado de la libertad del presente, pero quizá la riqueza pueda extenderse en la medida en que los artistas ejecutantes tengan la capacidad para distinguir los límites que separan un medio de otro así como sus características estéticas específicas. Y aún cuando los artistas puedan prescindir de una conciencia crítica respecto de su obra y aunque muchos productos artísticos surjan de la combinación, no hay que confundir el análisis del producto artístico terminado, con el análisis del medio, sus propiedades e implicaciones en la cultura en general. La intensión conceptual o cultural detrás de la obra, incluso su posible pertenencia a una “ideología” omnicomprendiva, no puede hacer perder de vista la especificidad de los medios utilizados para lograr la obra. *Esto es válido particularmente para el teórico estético*. Por ello es necesario distinguir claramente la naturaleza – la “ontología” – de la fotografía análoga tradicional y la de la imagen digital fija contemporánea. El examen de la obra de Pedro Meyer nos dará la oportunidad de precisar y ampliar algunas ideas sobre la ontología y la estética de la imagen fija en la era digital.

En la cuarta parte y final de este trabajo aplicaremos los resultados hasta aquí obtenidos a la obra del fotógrafo y creador digital Pedro Meyer. Con base en su obra discutiremos de manera concreta y con mayor precisión aspectos estéticos que a su vez terminarán por aclarar nuestra discusión sobre la ontología de la imagen fija, análoga y digital.

Bibliografía y abreviaturas

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

FP = González Flores, L., *Fotografía y pintura. ¿Dos medios diferentes?*, Gustavo Gili, Barcelona, 1994.

UM = McLuhan, M., *Understanding Media. The Extensions of Man*, The MIT Press, Cambridge, 1998.

ZZ = Molina, Juan Antonio, ¿Qué está pasando con la fotografía en México?, en: http://www.zonezero.com/zz/index.php?option=com_content&view=article&id=1068%3Aparadoxes-paradigmas&catid=5%3Aarticles&lang=es.

EP2 = Peirce, Ch. S., *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings (1893-1913)*, The Peirce Edition Project. Vol. 2. Indiana University Press, Bloomington, 1998.

PhW = Peirce, Ch. S., *Philosophical Writings of Peirce* (ed. Buchler), Dover, New York, 1955.

WP = Peirce, Ch. S., *Writings on Semiotic*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1991.