



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

La estética 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

En las tres partes anteriores de este trabajo pusimos en claro que una fotografía propiamente dicha es un *registro* lumínico –análogo o digital–, y que la fotografía es totalmente diferente en términos ontológicos y estéticos tanto de la pintura tradicional como de la imagen digital fija no fotográfica; esta última es o bien una intervención que manipula registros fotográficos o bien es una imagen sintetizada, creada de la nada. En términos ontológicos, es la calidad de registro de la fotografía propiamente dicha lo que la hace un objeto del mundo empírico en conexión física con el objeto que registra y es, al mismo tiempo, lo que la hace tan confiable como lo pueden ser un velocímetro o un espectrógrafo de masas. En otras palabras, la discusión sobre la falta de confiabilidad de la fotografía se refiere a lo que, por definición, ya no es una fotografía puesto que ya no es un registro, dado que todo registro alterado deja de serlo. Por ello, discutir la confiabilidad de la fotografía tiene tanto o tan poco sentido como discutir la confiabilidad de un osciloscopio, de un manómetro o de un voltímetro: si el aparato funciona correctamente y si nadie altera el resultado –la “lectura”–, el registro es tan confiable como puede serlo todo registro. De manera análoga, la extensa discusión acerca del punto de vista del fotógrafo y del sistema de preferencias sociales que influirían en la fotografía es equivalente a discutir sobre el punto de vista del científico y sus convenciones cuando construye y utiliza cualquier aparato de registro, digamos un osciloscopio. En otras palabras, la discusión sobre el sistema de valores implícito en una fotografía tiene tanto o tan poco sentido como la discusión sobre el sistema de valores atrás del termómetro, del voltímetro y de cualquier otro aparato de registro. Los “valores” pueden influir en qué se registra y cómo se registra –por ejemplo en un mapa se puede decidir que el norte está en la parte superior, o bien se puede decidir que un termómetro registre en grados Celcius o Fahrenheit–, pero lo que resulta es de todos modos un registro, es decir, se trata de algo totalmente objetivo. El mapa serviría igual de bien si el sur apareciera arriba y respecto de la temperatura uno sabe a qué atenerse ya sea que la lectura esté en uno u otro tipo de grados –lo mismo que uno sabe a qué atenerse si la regla está en centímetros o en pulgadas. En vez de registrar la temperatura de un recipiente puede decidirse registrar la presión en el mismo, pero todo esto no importa en cuanto a la objetividad del registro. Lo mismo vale para la fotografía: es un registro y es completamente objetiva –es, según discutimos en tercera parte de este trabajo, *transferencia de realidad* del sistema registrado al sistema que registra. Así, si se decide reducir la luz para que no aparezcan ciertas imperfecciones del rostro de la modelo, la fotografía resultante es plenamente objetiva, registra lo que pudo registrar dadas las condiciones lumínicas escogidas, a la fotografía le faltará información – dará menos información de lo que podría dar – pero lo que muestra es objetivo, informativo sin más. Por el contrario, si no se alteran las condiciones lumínicas pero la fotografía de la modelo es “retocada” –manipulada– para que no se vean las imperfecciones de su rostro, entonces, se altera el registro, deja de ser registro y, en realidad, la imagen resultante *ya no es una fotografía*. Es una situación equivalente a que alguien tome la gráfica de temperaturas del recipiente y cambie la lectura de grados Celcius a Fahrenheit sin avisar del cambio: en este caso la lectura deja de ser un registro objetivo, deja de informarnos sobre *la* temperatura en el recipiente. La fotografía

intervenida es tan poco fotografía como la lectura intervenida de un velocímetro es lectura de velocímetro, por ejemplo.

Ontológicamente todos los aparatos de registro son sistemas del mundo empírico que por medio de una legalidad puramente natural registran lo que pasa en otros sistemas, es decir, en nuestro caso, la fotografía está en continuidad ontológica con su referente tanto como el amperímetro lo está con el flujo eléctrico que mide. Justamente por eso en términos estéticos la fotografía no produce *ilusión*, la ilusión de un cierto objeto, como lo hace la pintura, sino *admiración* por el objeto fotografiado, del cual ella es una *impresión lumínica* – como la huella digital es la impresión de un único dedo –. Por el contrario, tanto la pintura como la imagen tecnológica no fotográfica –y aquí caben tanto las fotografías análogas y digitales compuestas o manipuladas, como las imágenes sintetizadas digitalmente– no registran nada en términos de una legalidad física sino que dan paso a la *imaginación* de su creador, el cual, con su creación es capaz de generar una *ilusión* –por ejemplo la de una nave espacial creada digitalmente. Por supuesto, una es la ilusión pictórica tradicional y otra muy diferente es la ilusión tecnológica de la imagen digital.

Con base en estas distinciones ontológicas y estéticas, pasamos ahora a un examen de la obra pionera del fotógrafo y manipulador de imágenes Pedro Meyer, lo cual nos permitirá precisar y desarrollar los conceptos utilizados en las partes anteriores de este trabajo. En particular examinaremos la relación entre la imaginación plástica y la ilusión, así como los límites y la naturaleza de cada una a partir de la luz que nos arroja el examen del procesamiento digital de imágenes. Veremos que la era del *realismo digital*, con la *intensidad* de su *ilusión tecnológica*, es la tierra prometida de la *imaginación plástica*: gracias a la tecnología de la sintetización digital todo lo imaginable pasa a ser visible con la intensidad de la impresión de realidad propia de la fotografía aunque no se tenga ningún registro, aunque no se tenga información sino puramente ilusión – ilusión tecnológica. La sintetización digital lleva la ilusión plástica a su verdadero límite, liberándola de las restricciones a las que está sometida la pintura.

7. La composición digital en la obra de Pedro Meyer

Pedro Meyer,¹ reconocido como un artista de transición entre la fotografía análoga y la digital, utiliza la combinación de imágenes, es decir, no incursiona en el campo de la imagen sintetizada. Su dilatada actividad como fotógrafo tradicional análogo lo hace poseedor de un muy amplio banco de imágenes dispuestas para ser manipuladas una vez digitalizadas. Un aspecto de su trayectoria puede clasificarse como documental a la manera en que él la define:

“El tema de la memoria también impulsa mi curiosidad: probablemente esta pobre memoria mía sirve en parte para explicar mi interés en la fotografía. En lugar de recordar todo en detalle, siempre he hecho imágenes, y en el proceso he registrado el presente para referencia futura. (...) Yo fotografiaba para recordar. (...) Todas mis imágenes aluden a documentar experiencias, no a fabricarlas.” (VF 108)

No obstante, significativamente Meyer añade a continuación que “[l]a experiencia en una representación fotográfica *tradicional* ha estado limitada (...) a los elementos que la lente puede captar. Ahora puedo *añadir*, a las sales de plata, mi propia memoria.” (VF 108) Esto último se refiere a las posibilidades que la tecnología digital le ha conferido a su trabajo creativo, pero el término “memoria” al final de la cita no refiere al registro mental visual, el cual, como el mismo Meyer indicó arriba, es pobre, entonces, ¿a qué refiere? Dado que Meyer habla de “añadir” su “propia memoria” a los “elementos que la lente puede captar”, queda claro que la única

¹ <http://www.pedromeyer.com/indexsp.html>.

respuesta posible a la pregunta recién planteada es que refiere al recuerdo de imágenes asociadas con las percepciones o registros visuales mentales o fotográficos del artista. En otras palabras, la tecnología digital le permite “añadir” a los registros – a las “sales de plata” – sus recuerdos de imágenes que, en realidad, en mayor o menor medida, corresponden a otras fotografías. Tan es así que el propio Meyer dice: “(...) hoy en día yo puedo *juntar imágenes* que tomé en diferentes tiempos, momentos y sitios (...)” (FM). A pesar de la notoria presencia del término “memoria”, se trata básicamente de la “idea de (...) *juntar varias imágenes*” (FM) *fotográficas*.

Queda claro entonces que “añadir” memorias a las “sales de plata” no es otra cosa que *componer* registros – según la discusión hecha antes de lo que es la composición fotográfica –. Meyer puede recordar “elementos” pero, de acuerdo con su manera de proceder, dichos elementos tienen que estar registrados fotográficamente, para ser “añadidos” a otras fotografías. Estamos pues, al nivel de una manipulación de la imagen para aproximarla a la imaginación que une recuerdos con imágenes presentes en una sola imagen total. Meyer es, pues, un manipulador tecnológico de la imagen como creador, que en este caso quiere decir como artista plástico creador de ilusión tecnológica. Con ello, por supuesto, se roza la pregunta de qué es real y qué es fabricado en sus imágenes. En la presentación de su página WEB se dice, en efecto, que “[l]as fotografías de Meyer cuestionan (...) los límites entre la verdad, la ficción y la realidad.” (PM) Obviamente, según la discusión que hemos desarrollado en este trabajo, las imágenes de Meyer no son fotografías, solamente son compuestas a partir de fotografías y es únicamente por este origen fotográfico del material que se puede hablar en un sentido amplio, pero inexacto, de “fotografía” y de Meyer como “fotógrafo”.

La actividad de Meyer va de las “verdades” a las “ficciones” en “un viaje de la fotografía documental a la digital”,² lo que claramente nos indica que Meyer pasó del registro fotográfico a la manipulación digital de la fotografía, en otras palabras, nos indica que Meyer dejó de ser fotógrafo propiamente dicho para utilizar las fotografías como base para imágenes no fotográficas, manipuladas. Una vez dejada atrás su fase como documentalista, Meyer se mueve entre el extremo del realismo de una composición digital perfectamente lograda de tal manera que el hecho de que la imagen es composición resulta invisible, y el extremo de la composición evidente que genera escenas sin unidad, chocantes, sorprendentes y perturbadoras, cuyo realismo peculiar consiste en la iconicidad indéxica de los elementos singulares de la composición en cuestión. El primer tipo de composición lo podemos llamar *composición continua* o *verosímil*, mientras que el segundo tipo lo podemos llamar *composición discontinua* o *inverosímil* porque en la continuidad de su aparente textura fotográfica genera imágenes que en su totalidad carecen de verosimilitud no obstante la calidad indéxica de sus partes. Los dos tipos de composición son manipulaciones y, por tanto, no tienen referente, carecen de conexión física con la realidad, aunque tengan referentes parciales, como se discutió arriba. Las composiciones continuas son iconos verosímiles, mientras que las discontinuas son iconos inverosímiles. A pesar de su apariencia fotográfica, evidentemente, estos iconos no son indéxicos, es decir no son fotografías. Al inicio de esta sección mencionamos que Meyer no sintetiza imágenes pero eso no significa que no utilice herramientas de sintetización –como las mencionadas arriba, el “clonador”, la “varita mágica”, etc.– las cuales no solamente sirven para sintetizar sino para manipular imágenes digitales –sean estas registros, fotografías, o no–; un compositor plástico digital puede hacer uso de herramientas de sintetización en mayor o menor grado, lo que, como lo mencionamos arriba, es el análogo –digital– de la actividad subjetiva del pintor. En este sentido las

² Véase el título del libro dedicado a su obra titulado *Verdades y Ficciones. Un viaje de la fotografía documental a la digital* (VF).

composiciones de Meyer, como muchas otras composiciones digitales, cuentan con este elemento de manipulación que podemos llamar *cuasi pictórico*: las composiciones se hacen a partir de verdaderos registros pero los registros son modificados – manipulados– cuasi pictóricamente en alguna medida, en el caso de Meyer, más bien muy modesta; tal manipulación digital cuasi pictórica es el análogo al “retoque” en la fotografía análoga.

En los cuatro ejemplos de la obra de Meyer que presentamos en este trabajo, los dos primeros –la figura religiosa levitando junto a un muro³ y la niña disfrazada de ángel frente a la anciana enana⁴– son completamente inverosímiles, mientras que el tercero es verosímil (plausible como presunta realidad) si es que se considera como la posible fotografía de una instalación con sillas minuciosamente lograda.⁵ Viéndolo de esta manera el ejemplo con las sillas sería una composición continua, mientras que los otros dos ejemplos serían composiciones discontinuas. La imagen de la figura religiosa levitando presenta una sombra que proviene de una manipulación débil: es evidente que la figura religiosa fue añadida a la imagen con el muro y que, por lo tanto la imagen base – el muro al que se añade lo demás – no puede haber tenido la sombra, pero una vez agregada la imagen religiosa levitando, en la búsqueda de la ilusión tecnológica Meyer tiene que “crear” la sombra correspondiente ya que sin dicha sombra el realismo fotográfico de la imagen sería deficiente: la imagen no parecería una fotografía con la figura levitando, que es de lo que se trata. La situación es aquí ambigua hasta cierto punto porque la sombra no existe en el registro fotográfico que sirve de fondo y, de hecho, no existe de ninguna manera; sin embargo la sombra no es una pura creación, no es una sintetización. La sombra fue creada sobre la base del registro que constituye el fondo de la imagen – a saber, la imagen con el muro y la calle –; lo que Meyer hizo fue “seleccionar” con alguna “herramienta” de un programa de “edición de imagen” una porción de la imagen de fondo, logró que la “selección” tuviera la posición y el contorno adecuados – los de la hipotética sombra proyectada por el santón levitando – y una vez construida la selección simplemente se realizó una *transformación* consistente en un cambio cromático para que la porción de imagen contenida por la selección mantuviera su textura pero fuera más oscura, dando así la impresión de ser una sombra. Como se ve, no hay sintetización, creación de imagen de la nada, sino hay la manipulación débil – la *transformación* – consistente en darle a un registro, el del área de la “selección”, el aspecto de una sombra. En ese sentido, la imagen que nos ocupa es compleja porque no solamente se trata de “pegar” partes de fotografías sino de transformar una de dichas partes. A pesar de la complejidad de la imagen esta sigue constituida por registros: composición y, adicionalmente, transformación de uno de ellos. En ese sentido la imagen en cuestión sigue perteneciendo al ámbito de la *composición simple*.

La composición simple debe distinguirse de lo que podemos llamar *composición compleja* o también *composición con manipulación cuasi pictórica*. Esta última expresión es importante porque la *composición simple* se construye exclusivamente con registros, pero la manipulación compleja va más allá del registro incorporando elementos cuasi pictóricos que presentan ya la intrusión de la imaginación en el registro mismo, la cual se plasma como alteración manual – no objetiva o automática – del registro original. En este caso, con “herramientas” digitales

³ *El santo de paseo* (1991/), en: <http://www.pedromeyer.com/galleries/truths/>. La imagen está en la “galería”. Las cuatro imágenes a las que aquí nos referimos se pueden encontrar también en la versión física de estas obras en VF. *El santo de paseo* está en VF 79.

⁴ *La tentación del ángel* (1991/92), en: <http://www.pedromeyer.com/galleries/truths/>. *La tentación del ángel* también está en VF 83.

⁵ *Explosión de sillas verdes* (1991/93), en: <http://www.pedromeyer.com/galleries/truths/>. Abajo discutiremos el cuarto ejemplo. *Explosión de sillas* está en VF 84.

como el “clonador”, el “pincel”, etc., se efectúan manipulaciones de la imagen digital similares a los llamados retoques de la fotografía análoga, los cuales siempre son alteraciones del registro original en tanto registro.⁶ En la obra de Meyer se encuentran, además de sus imágenes típicas que son las composiciones simples, composiciones complejas o manipulaciones cuasi pictóricas que van más allá del uso de meros registros, tal es el caso de nuestro cuarto ejemplo, el de la imagen de la recta carretera con la línea divisoria ente los carriles que tiene una notable ondulación a pesar de que la carretera es recta por lo que en la fotografía original la línea en cuestión tiene que haber sido recta.⁷

Por su parte, la imagen con la niña y la anciana no da muestras claras de intervención cuasi pictórica, por lo que – a menos que Meyer nos informara de otra cosa – también se trata de una composición simple. En cualquier caso, las composiciones simples con la figura levitando y con la niña y la anciana son composiciones discontinuas o iconos inverosímiles, mientras que la imagen de la carretera recta con la línea ondulada también es inverosímil – aunque no queda claro si aquí hay composición –.

Pedro Meyer afirma que fotografiar es recordar, imaginar y soñar, palabras que resumen los tres aspectos que constituyen su actividad: 1) la tradición propiamente fotográfica, el registro de luz proveniente de un referente; 2) la *composición simple* de registros y 3) la *composición compleja* o cuasi pictórica que altera los registros. Estas últimas con dos versiones, a saber, la *composición continua*, imperceptible en sí misma y que deja abierto al no enterado si se trata de una fotografía o de una manipulación – como en el caso de la imagen con las sillas –, y la *composición discontinua* que resulta sorprendente y perturbadora, justamente por lo inverosímil de la imagen resultante.

La composición discontinua, carente de verosimilitud, es parte de ese ejercicio plástico inserto en la posmodernidad que se caracteriza por la mezcla y la combinación disonantes, por la carencia de unidad inmediata, un ejercicio que también está emparentado con la tradición vanguardista de romper los automatismos perceptivos. La otra forma del ejercicio plástico de Meyer, la composición continua, en la que la que impera la verosimilitud, expresa un cierto regreso al realismo plástico tradicional, aunque ahora con base tecnológica. Por supuesto, las composiciones discontinuas de Meyer son realistas –totalmente figurativas– a pesar de no ser verosímiles, por eso es que Meyer las llama “ficciones”, y lo mismo vale para la imagen inverosímil de la carretera, también es una ficción –.⁸

Ciertamente Meyer no sintetiza imágenes, se limita a la manipulación compositiva –simple y compleja–, pero es justamente la manipulación digital como procedimiento tecnológico la que acelera el proceso de producción de imágenes que no son registros sino que están, digámoslo así, forjadas con base en imaginaciones compositivas. Comparada con el montaje y la superposición tradicionales, la

⁶ Múltiples “herramientas” digitales se utilizan manualmente, lo que equivale a decir, de manera prácticamente análoga, como ocurre con un lápiz, una tiza o un pincel reales. Los equivalentes digitales de estos instrumentos no tienen un manejo digitalizado, como sí lo tienen las “herramientas” que se utilizan con botones del teclado de la computadora y que, por tanto, producen efectos cuantizados – digitalizados –. Así, el “pincel” digital es el famoso “ratón” que ha adquirido ciertas funciones y que se maneja manualmente, deslizándolo y presionándolo sobre una superficie, por lo que depende de la imaginación y la habilidad del “diseñador” digital.

⁷ *Crisis emocional* (1990/93), en: <http://www.pedromeyer.com/galleries/truths/>. *Crisis emocional* está en VF 42.

⁸ Pegaso, un santón levitando, son ficciones, pero un simple conjunto de abstracciones, digamos, de manchas irreconosibles, no son ficción de nada. Por eso, las ficciones, a pesar de su carácter inverosímil, son realistas. En este caso la ilusión tecnológica es palmaria. Sobre esto véase más abajo.

manipulación digital, sea esta continua o discontinua, simple o compleja, es un proceso mucho más rápido y eficiente; se tiene entonces una producción acelerada. Esto es, lógicamente, una presión para la exhibición también acelerada. Y lo cierto es que esta presión encuentra su vía de canalización natural en la propia naturaleza digital de las imágenes que hace posible colocarlas en la WEB. Parafraseando a McLuhan en relación a la comunicación satelital global que hace que el emisor de un mensaje esté prácticamente “en todas partes en todo momento”, el artista con obra digital o digitalizada puede exhibir su creación al margen de toda galería, en tiempo “en tiempo real” en cuanto la termina. En cierto sentido, para el artista digital la WEB se convierte no en el famoso “museo sin paredes” (Malraux) sino en la *galería sin paredes*; una galería que más que contenida o limitada por el marco del monitor es libremente desplegable sobre su superficie, que está en todas partes y es accesible en todo momento: la galería digital está presente todo el tiempo en todos los puntos del espacio en los que hay acceso a la WEB mediante un monitor y la conexión correspondiente.

La producción acelerada de imágenes manipuladas digitalmente se canaliza hacia su exhibición acelerada en la red. Resulta entonces natural el que Meyer explote esta situación como un nuevo factor en su forma de producir y de “publicar” su obra. Lo interesante aquí es que la producción acelerada no solamente lleva a una exhibición acelerada sino que, a su vez, la exhibición acelerada ayuda a acelerar la producción. La exhibición en la red de todo tipo de imágenes hace cada vez más innecesario utilizar imágenes propias, se tiende a “citar” las imágenes de otros, es decir, a tomarlas de la red y retrabajarlas para ser presentadas también en la red.⁹ Al respecto puede considerarse que la tradición de salir a buscar la imagen idónea, el instante decisivo, el modelo perfecto, tiende a ceder su lugar a los bancos o “galerías” de imágenes desplegables en el monitor, bancos que normalmente son temáticos. Esto es un *novum* porque en vez de que el artista capte por sí mismo los “instantes decisivos”, la red le ofrece bancos de imágenes organizados por tipos o clases de “instantes decisivos”.

8. La obra de Pedro Meyer, la estética de la imagen digital fija y los límites de la imaginación

Es importante señalar que la manipulación tecnológica de Meyer –como en el caso de cualquier manipulación análoga o digital– implica del lado del receptor la ilusión tecnológica, mientras que del lado del creador implica la *imaginación*, en cierto sentido como la del pintor, es decir, se trata de una *imaginación no narrativa* sino realmente de la generación de ciertas imágenes mentales, es decir, de una *imaginación plástica*. Sin embargo la imaginación del manipulador tecnológico digital – el que recurre a la composición, simple o compleja, continua o discontinua – está anclada, acotada por lo fotografiable, por aquello de lo cual se puede hacer un registro para luego, con gran libertad, generar una composición digital. Esto explica el en sí peculiar discurso de Meyer alrededor de la tesis de que fotografiar es recordar, imaginar y soñar. Se trata de un concepto impreciso de fotografía que mezcla la fotografía propiamente dicha con la creación plástica tecnológica. Con dicho concepto

⁹ Las imágenes desplegables a partir de la red son archivos digitales muy ligeros, es decir, de poco tamaño, por lo que no se prestan para su impresión o para su exhibición en otro medio que no sea la red misma. Por ello, imágenes retrabajadas a partir de la red solamente pueden exhibirse en la red. Existe también, por supuesto, la posibilidad de acceder a los bancos de imágenes comprando imágenes más “pesadas” – archivos más grandes con imágenes de mayor resolución –; pero si se trata de exhibir en la red, finalmente tendrá que reducirse el tamaño del archivo resultante.

impreciso Meyer sintetiza las dos vertientes en las que se desarrolla su actividad: el registro y la composición digital con base en el registro. Como Meyer realmente parte de registros fotográficos, ahí encuentra la base para su difuso concepto de fotografía en el que mezcla la idea del registro con la de la imaginación plástica, que es lo que utiliza para visualizar mentalmente sus composiciones.

En la medida en la que Meyer se desplazó del simple registro a la composición de registros como actividad central, su obra evolucionó de la estética del extrañamiento, propia de la fotografía, según lo discutimos antes, a la de la ilusión. En este sentido la obra reciente de Meyer se aproxima a la pintura, con la radical diferencia de la intensidad propia de la ilusión tecnológica, que es mucho más intensa que la ilusión pictórica general pero que temáticamente queda limitada por lo fotografiable, lo cual es mucho más limitado que lo *imaginable*.¹⁰ En este punto se hace indispensable ser más precisos sobre el problema de la intensidad de una ilusión estética, antes de que discutamos el problema de los límites de la imaginación plástica.

Es necesario distinguir entre el *contenido* y la *firmeza* o la *intensidad* de una ilusión estética. Dos imágenes figurativas, por ejemplo una pintura de Pegaso y una sintetización fotorealista del mismo ser generan una ilusión estética con el mismo *contenido*, a saber, la creencia de “que ese es Pegaso”.¹¹ Sin embargo la firmeza o intensidad de la creencia será mucho mayor en el caso de la sintetización fotorealista que en el de la pintura. Si un niño con poco entrenamiento o habilidad dibuja a Pegaso, la ilusión estética es la misma en cuanto a su contenido pero es diferente en cuanto a su intensidad comparada con el caso de la pintura figurativa bien lograda y con el de la sintetización fotorealista. En vista de esto podemos decir que una ilusión *estética* tiene dos elementos, su contenido y su intensidad: $I = I(c, i)$. Todas las imágenes no indécicas que plasmen el mismo *concepto* serán ilusiones de lo mismo, es decir, en cuanto al contenido serán “la misma” ilusión, sin embargo serán diferentes por su intensidad y es obvio que la mayor intensidad alcanzable por una ilusión *estética* – en nuestro contexto de la imagen fija – es la que genera la imagen no indécica fotorealista. Resulta claro que la ilusión no estética, es decir, el *engaño* con base sensorial, tiene la intensidad máxima alcanzable por una creencia: se cree, simplemente, que algo es realidad aunque no lo sea.¹² En ese sentido si la intensidad de la creencia en la realidad de algo es 1, entonces la intensidad i de toda creencia estética es menor que 1: $i < 1$. Es obvio, además, que dada una *ilusión*, si su intensidad es menor que 1, entonces necesariamente es una creencia estética, no puede ser un engaño porque el engaño es la única ilusión con base sensorial en la que $i = 1$. Por otra parte, la existencia de la ilusión, el que viendo una imagen digamos que “ese es Pegaso”, indica que $0 < i$. Si $i = 0$ eso quiere decir que no hay ninguna ilusión, no hay ninguna base plástica para la proposición “ese es Pegaso”, es decir, no hay base sensorial para el estado mental que consiste en *pensar* “que ese es Pegaso”. En este caso estamos en la dimensión de la mera imaginación, $i = 0$.

¹⁰ Véase la última nota de pie de página de la segunda parte de este trabajo.

¹¹ El contenido de una ilusión – como el de toda creencia – siempre equivale a una o varias oraciones de la forma “que P”, donde P es una proposición o una cadena de ellas. En términos de su contenido no importa que la ilusión sea estética o no (un engaño).

¹² Esto es análogo al caso de las muy cotidianas creencias perceptivas. Así, si alguien ve un hombre caminando por la calle o un edificio enfrente de él, simplemente cree eso, realmente “cree lo que ve”. Al igual que el engaño con base perceptiva, las creencias perceptivas – cualesquiera que sea su contenido – tienen la misma intensidad: 1. Más en general, toda creencia en sentido no estético – correcta o no – tiene intensidad 1. Quien cree en Dios realmente cree en él y la intensidad de su creencia es 1; no puede ser que crea en Dios solamente en un 95, 70 o 30%.

Volviendo a la diferencia de intensidad entre la ilusión plástica tradicional y la ilusión plástica tecnológica propia de la imagen digital fotorealista, designando sus intensidades como i_a e i_b , respectivamente, entonces tenemos que

$$0 < i_a < i_b < 1,$$

donde las magnitudes de la intensidad de la ilusión plástica tradicional (i_a) y de la intensidad de la ilusión plástica tecnológica (i_b) son puramente ordinales.¹³ El valor cero indica la ausencia completa de creencia en algo y, por tanto, la ausencia total de ilusión, todo valor mayor que cero pero menor que uno implica la existencia – que uno experimenta – una creencia estética, mientras que el valor uno indica que uno realmente creen en la existencia de algo, lo cual quiere decir que o bien está uno percibiendo algo o está sufriendo un engaño. Esto mismo nos sirve para precisar la idea del realismo plástico. Por ejemplo, el que una pintura sea más realista que otra significa que la ilusión de realidad generada por una es mayor que la otra –en términos ordinales–; resulta obvio además que todas las sintetizaciones o composiciones bien logradas, es decir, que sean fotorealistas, genera ilusiones estéticas del mismo orden de magnitud. La razón de esto es clara: dos cosas que se vean como fotografías “se ven igualmente reales”, ya que no puede ser que una fotografía parezca más fotografía que otra, todas las fotografías se ven como eso, como fotografías. En otras palabras, si en la ilusión pictórica o ilusión plástica tradicional puede existir una gran variación en la intensidad de la ilusión – lo que justamente proviene del diferente grado de realismo de la pintura, el cual es dependiente de la habilidad y los materiales del pintor – en el caso de ilusión tecnológica no existe, en principio variabilidad: la imagen tecnológica bien lograda *debe* verse como una fotografía, y todas las imágenes tecnológicas no indécicas –no fotográficas– que cumplan con este ideal, generarán ilusiones de la misma intensidad. En otras palabras la ilusión tecnológica tiene, en principio, la intensidad que corresponde a un realismo de tipo “fotográfico”: se trata no de simples “reproducciones” –Pegaso, un dinosaurio, etc.– sino de verdaderas *simulaciones de realidad*. Todo verdadero realismo de tipo fotográfico –análogo o digital– genera la ilusión plástica tecnológica, la cual tiene una intensidad uniforme y la cual en principio es mayor ordinalmente que la ilusión plástica tradicional – de acuerdo con la cadena de desigualdades presentada arriba –. Por supuesto, se trata de un ideal; en la práctica existen variaciones mayores o menores que sí dependen de la habilidad del diseñador o animador digital, sin embargo, salvo que conscientemente el creador se aleje del ideal fotorealista para acercarse a una imagen cuasi pictórica, un buen diseñador o creador generará obras que prácticamente cumplan con el ideal del realismo cuasi fotográfico y que generen la ilusión correspondiente.

En el caso de la composición digital, que es el de Meyer, la mayor intensidad de la ilusión tecnológica en comparación con la ilusión pictórica tradicional se gana al costo de la limitación de la *imaginación* materializable mediante la

¹³ Las *magnitudes ordinales* solamente indican un orden no un tamaño. En este caso no tiene sentido decir que una de las dos ilusiones es el doble o 75% de la otra, sino solamente que una es menor que la otra y viceversa. Tampoco tiene sentido decir qué tan diferentes de cero o de uno son dichas intensidades sino solamente que son mayores que cero y menores que uno. Para comparar, las *magnitudes cardinales* sí están perfectamente determinadas entre sí, por ejemplo $0 < 1/3 < 2/3 < 0$. Pero es imposible decir que la intensidad de la ilusión tecnológica es el doble o el triple de la intensidad de la ilusión pictórica o plástica tradicional – en dos dimensiones –. En este caso lo único que se puede decir es que una es mayor que la otra. Ciertamente habrá cierto sentido cuantitativo – ordinal, justamente – de la diferencia, por ejemplo, entre una pintura mal lograda y una pintura bien lograda y una imagen digital, las ilusiones correspondientes tienen grados de magnitud claramente diferenciables, pero, aún así, no son cuantificables.

composición de registros fotográficos. La forma de liberar a la ilusión tecnológica de la limitación de la imaginación componible tecnológicamente es pasar a la sintetización de imagen. La imagen sintetizada da la nueva cota que involucra a las categorías estéticas de la imaginación plástica y la ilusión que le corresponde una vez materializada, a saber, la *intensidad de la ilusión tecnológica* (lado del espectador) apareada con la *libertad infinita de la imaginación plástica sintetizable* (lado del creador). De la diferencia de las categorías estéticas correspondientes resulta, entonces, que uno es el medio digital de la composición y otro el de la sintetización. Mientras que la composición limita irremediabilmente la imaginación plástica al registro – para su manipulación –, en la “ontología” del medio de la *imagen fija digital sintetizada* está encerrado el impulso hacia la liberación de la imaginación plástica de las limitaciones del registro. La sintetización de la imagen es la promesa de una imaginación plástica ilimitada – como la de la pintura – encarnada con la intensidad propia de la ilusión tecnológica.

Habrá que insistir todavía en que el *ideal de la sintetización* es el de la plausibilidad realista cuasi fotográfica de la imagen resultante e insistir en que dicha plausibilidad es el supuesto básico de la intensidad de la ilusión tecnológica correspondiente. Si se elimina dicho ideal entonces es posible generar digitalmente imágenes con apariencia no de fotografía sino de pintura y que, además, realmente dependen por completo de una *habilidad manual* del operador del programa, de sus capacidades cuasi pictóricas tecnológicas. En otras palabras, es posible “pintar” digitalmente, con lo que la impresión de realidad de la sintetización se pierde por completo, aunque la imagen resultante sea sintetizada dado que surge de la nada. En vista de esto, resulta conveniente para la reflexión sobre el medio de la imagen digital distinguir entre la *sintetización cuasi fotográfica* y la *sintetización cuasi pictórica*. Ambas originan imágenes fijas a partir de la nada, sin embargo, la ilusión resultante en cada caso es totalmente diferente: con la sintetización cuasi fotográfica se tiene una *ilusión cuasi fotográfica* que equivale a la impresión de realidad – que solamente es posible con medios tecnológicos – mientras que con la sintetización cuasi pictórica se tiene una *ilusión cuasi pictórica* que está tan lejos de la impresión de realidad como lo está la pintura – la intensidad de la ilusión tecnológica cuasi pictórica será, entonces, tan variable como la intensidad de la pintura y, por supuesto, como esta, menor ordinalmente que la de la imagen tecnológica no indexica de realismo cuasi fotográfico. Por otra parte, las composiciones digitales –el campo de la actividad de Meyer– están basadas en el registro, por lo que su base fotográfica hace que la ilusión que generan también sea cuasi fotográfica. Es claro que en la mayoría de su obra Meyer no busca la ilusión cuasi pictórica sino la ilusión cuasi fotográfica –por eso no tiene mayor problema en seguir considerándose “fotógrafo”.

En este contexto resulta evidente que tanto la sintetización cuasi fotográfica como la composición digital, si bien están basadas en un la imaginación plástica, tienden a contraponerse al uso coloquial del término “imaginación” dado que la imagen resultante tiene una textura aparentemente fotográfica y, por definición, lo fotografiado no es imaginado y, por consiguiente, lo imaginado no se plasma fotográfica sino pictóricamente. Meyer escapa a esta tensión entre la noción coloquial del término imaginación y la ilusión tecnológica cuasi fotográfica de su obra, gracias a que él no habla de plasmar su imaginación, sino su memoria, y la memoria, en tanto memoria visual, no está en contradicción con la intensidad de la imagen fotográfica, sino que más bien, como lo dice Meyer, la imperfección de la memoria queda socorrida por el registro fotográfico. Sin embargo, la textura – apariencia – fotográfica de sus imágenes no puede negar la imaginación atrás de ellas cuando dichas imágenes son el resultado visual absurdo de composiciones discontinuas o imágenes cuasi fotográficas de cosas más o menos inverosímiles. Es el carácter del medio digital lo que le permite a Meyer transitar entre los fenómenos de la imaginación y de la memoria sin que el resultado

sea, en general, pictórico, como es el resultado del juego entre la imaginación y la memoria en el caso del pintor. En el caso de Meyer, la memoria y la imaginación plástica, los recursos tradicionales del pintor, generan no una ilusión pictórica sino una ilusión tecnológica, y eso es lo singular de su obra. Por lo demás su obra es un ejemplo que nos enseña que nuestro concepto estético de imaginación se está ampliando desligándose de los límites de lo pintable y arribando hasta el ámbito mismo de lo visible: tecnológicamente ya es posible hacer visible todo, absolutamente todo lo que imaginemos, tal como lo imaginemos. La visibilidad ya no se arrastra penosa, vale decir, pictóricamente, atrás de la imaginación. *Finalmente traspasamos el umbral después del cual lo visible es igual a lo imaginable.* Es la plasmación tecnológica de la imaginación la que hace posibles los “fotogramas” – frames – que en el cine permiten ver todo, absolutamente todo lo que queramos como si fuera realidad y no mera imaginación.¹⁴ *La era del realismo digital es la tierra prometida de la imaginación plástica porque lleva a la ilusión más intensa posible de cualquier contenido.*

La ilusión tecnológica se revela como el límite ideal de la ilusión plástica, la cual había estado atrapada en el confín demarcado por la ilusión pictórica que es, por definición, una ilusión limitada por la habilidad del pintor – y por sus materiales –. La pintura y la sintetización digitales son el terreno de la imaginación plástica pero con grados de intensidad diferentes, y es esta diferencia de intensidad, esta *diferencia estética*, la que da la diferencia mediático artística de la pintura y la imagen digital sintetizada. Entre ambas queda la fotografía, análoga o digital, ofreciéndonos no ilusión sino extrañamiento y es esta categoría estética común a ambos tipos de fotografía lo que las revela como el mismo medio, a saber, simplemente como fotografía, y a la fotografía no se le aplica la categoría de realismo –el correlato objetivo de la ilusión– porque *la fotografía es realidad sin más.*¹⁵ Por otra parte, como es evidente, a la diferencia en el grado de intensidad de la ilusión propia de cada una, la pintura y la imagen sintetizada –o también compuesta–, corresponde la diferencia

¹⁴ En este contexto resulta aleccionador referir al famoso y ya mencionado artículo de Metz, *On the Impression of Reality in Cinema* (FL). Ahí Metz nos dice que en el cine “(...) lo *irreal* parece haber sido *realizado* (...) no [se trata simplemente] de la *ilustración* plausible de algún proceso extraordinario concebido (...) por la mente.” (FL 5) Esa es justamente la diferencia entre el realismo pictórico y la correspondiente ilusión pictórica, por un lado, y el fotorealismo de la sintetización digital y la correspondiente ilusión como impresión de realidad: los pintores, en última instancia, solamente *ilustran* un concepto (Kant) siguiendo su imaginación, mientras que el animador digital *realiza* su imaginación, y esto ya al nivel de la imagen fija. Como toda nuestra discusión gira alrededor de la imagen fija, dejamos de lado el hecho de que el cine logra agregar una impresión volumétrica como no lo puede hacer la imagen fija, por lo que ya por este solo hecho la impresión de realidad de la imagen en movimiento es mayor que la de la imagen fija, mayor, claro, en términos ordinales. Metz menciona además del factor volumétrico el fenómeno de que el movimiento, sea de lo que sea, siempre es percibido como real, lo cual sería otro factor para el mayor grado de la impresión de realidad en el cine que en la fotografía. Lo cierto es que sean cuales sean sus causas, la impresión de realidad producida por la imagen sintetizada móvil es mayor ordinalmente que la generada por la imagen sintetizada fija. Por lo demás, siendo más precisos, en el cine en realidad no hay movimiento sino solamente la *impresión de movimiento* lo que, por su parte, contribuiría a la impresión de realidad propia del cine, ya que la observación de movimiento llevaría al observador a una *atribución de realidad* a lo que “se mueve”. En cualquier caso, aunque Metz se refiere al cine análogo nosotros podemos parafrasearlo diciendo que el cuasi fotorealismo de la imagen digital “(...) hace el mundo de la imaginación más real de lo que nunca había sido (...)” (FL 15). Obviamente es dicha imagen la que hace dar al cine el siguiente paso presentándonos secuencias de imágenes sintetizadas y no meramente registros fotográficos de realidades manipuladas.

¹⁵ La fotografía es tan real como la lectura de un voltímetro y de ninguna de las dos tiene sentido decir que es realista.

en el grado de realismo de ambos medios: uno es el *realismo pictórico* y otro es el *realismo tecnológico* o “fotorealismo” de la sintetización digital, que no es otra cosa más que un realismo cuasi fotográfico.

Bibliografía y abreviaturas

VF = Meyer P., *Verdades y Ficciones: un viaje de la fotografía documental a la digital*. Casa de las imágenes, México, 1995.

FM = Meyer, P., *Fotografo con la Memoria*, entrevista:

<http://www.eluniverso.com/2010/07/13/1/1380/fotografio-memoria.html>.

PM = Meyer, P., <http://www.pedromeyer.com/heresies/herejas.html>.