

ALGUNAS OBSERVACIONES
SOBRE ARTE Y TECNOLOGÍA
DE LA VEROSIMILITUD AL PIXEL

JOSÉ LUIS MEDEL

Ceci n'est pas une pipe. Rene Magritte, el teórico del conocimiento entre los pintores, se burló con su célebre cuadro de aquellos que confundían la imagen de una pipa con la pipa. No sirvió de mucho. Los evangelistas digitales no se cansan de afirmar que los nuevos medios han abatido la diferencia entre la realidad y la simulación: pero un grado tal de divorcio de la realidad sólo es posible en el seminario, en el laboratorio o en una película de ciencia ficción.

Hans Magnus Enzensberger (*El evangelio digital*)

UNO. MARYLIN PIXELROE

Hace algún tiempo, más por aburrimiento que por interés, vi en televisión una película cuyo argumento es el que sigue: Un productor al borde del fracaso, si no ya, totalmente fracasado tanto en lo profesional como en su vida privada, decide para salvarse, crear la actriz perfecta.

Mediante sofisticados softwares y manipulaciones informáticas logra un resultado superior. A la belleza incomparable de Simone, así bautiza su producto, viene a sumarse un talento desbordante y una gracia que deslumbra.

Las películas protagonizadas por Simone a cuya producción, realización y difusión se entrega el productor con frenesí, son un éxito sin par en la industria de espectáculo. Este éxito sólo es comparable al de la protagonista, cuya fama crece desorbitadamente.

Consecuentemente, surge la necesidad de entrevistar a Simone y el reclamo cada vez más intenso de parte de las audiencias por ver en directo a su adorada (acaso mirarla de frente, olerla y quizá tocarla); aparición en vivo que en cuanto exigencia de un público cautivo, por legítimo, parece imposible de sortearse.

El productor logra mediante tácticas de diversa índole cumplir con estas demandas a través de inverosímiles juegos tecnológicos; proyecciones tridimensionales, hologramas, video conferencias, en fin, usando múltiples estrategias de engaño y simulación que lo llevan al borde del colapso. Incapaz de continuar decide destruir a Simone, pues la vida «con ella se le ha vuelto un infierno insoportable». Para el retiro de la actriz no hay explicación que valga, más cuanto no se le puede encontrar ni rastrear en ninguna parte. Incapacitado el productor para explicar la desaparición de su actriz se le acusa de asesinato, las razones son muchas y justificadas, es encarcelado sin más trámite.

La solución no se deja esperar, debe resucitar la Simone, cuestión que hace, quedando entonces libre, pues Simone está viva y de seguro podrá seguir actuando por toda la eternidad. Surge entonces el momento de la explicación; Simone ha estado oculta pues sostiene una relación sentimental con el productor del cual espera un hijo. Como será este hijo es algo que en verdad no podemos imaginarnos, aunque de seguro no estará amenazado por las tan temidos complejos y traumas del nacimiento, la separación de la madre o la adquisición del lenguaje. Simone representa el momento de la posesión de un aura absoluta, pero en el mismo instante de adquirirla la ha perdido para siempre en el más triste de los acontecimientos, su desafección completa y su obscenidad total.

DOS. OBSERVACIONES

Las relaciones entre arte y tecnología se remiten hasta el inicio mismo de las actividades artísticas del hombre. En verdad, son las técnicas empleadas para producir imágenes un asunto indisociable de la actividad creadora y el resultado de esta ha dependido en alto grado de las técnicas empleadas.

No será, sin embargo, hasta el Renacimiento que la producción artística se servirá de un aparato técnico de elite altamente sofisticado, la invención de la pintura al óleo hacia 1420, y con ello el cuadro. Este último viene a constituirse como espacio específico de organización y desenvolvimiento de la imagen pintada, la cual será desde entonces consustancial a un dispositivo técnico imprescindible en la comprensión del desarrollo y variaciones del arte occidental, al menos en su matriz modélica La pintura. Este dispositivo es la perspectiva.

Para nadie es un misterio que desde el siglo XVI el arte se organiza a partir del uso cada vez más generalizado de métodos auxiliares extra-artísticos, siendo uno de ellos la perspectiva.

Este dispositivo artificial transforma el «cuadro» en una «ventana», es decir, «donde la superficie material pictórica o en relieve, sobre la que aparecen las formas de las diversas figuras o cosas dibujadas o plásticamente fijadas, es negada como tal y transformada en un mero plano figurativo sobre el cual y a través del cual se proyecta un espacio unitario que comprende todas las diversas cosas» (Panofsky).

La aventura de la pintura occidental entendida como imagen modélica del mundo, puede decirse que es la aventura de esta conquista y su uso consciente por parte de los artistas durante varios siglos, toda vez que tal método viene a satisfacer el deseo de verosimilitud o si puede usarse la expresión «deseo de realidad».

Es innegable que este logro, no es una conquista del arte pictórico en sí, si no que de la reiterada y cada vez más extendida ayuda de dispositivos extrapictóricos de que se ha servido este arte.

A partir del renacimiento, ha sido subrayada por muchos autores la aparición de un conjunto enorme de aparatos facilitadores de la acción del artista, estos aparatos y medios son, como se ha señalado extraartísticos. La perspectiva lineal de la que ya se ha hablado representa uno de los casos más extendidos, a este habría que agregar la recomendación ya destacada desde el siglo XVI del uso de la cámara oscura para el logro adecuado del dibujo. Su uso se puede atribuir sin más a artistas de la talla de Alberti, o Veermer. Vale la pena mencionar, por ejemplo un aparato como la cámara lúcida, aparato que representa un sofisticado sistema de «calco de la naturaleza», manifestando de modo ejemplar la proliferación importante de instrumentos auxiliares que venían a ayudar al pintor en su tarea de reproducir el mundo visible desde el siglo XVI.

No resulta extraño entonces, que tales investigaciones hayan dado al fin con una práctica distinta a la pintura y podría decirse eminentemente objetiva por su substrato científico en el registro del mundo. La fotografía puede instalarse plenamente como ese espacio que buscaba la pintura, es decir, ser fotografía incompleta, en cuanto imagen naturalista o reproducción objetiva del mundo.

El avance de la fotografía fue enorme y significativo en pocos años, alterando para siempre la percepción que el hombre tiene de la realidad influyendo también notablemente en la concepción de la imagen pintada.

Lo que se intenta subrayar aquí no es la cuestión de la influencia o dependencias de uno u otro medio (fotografía-pintura) sino de la transformación de la imagen de la realidad por la mediación o aparición de medios técnicos decisivos, es decir finalmente y en último término, del

o los condicionamientos de la percepción de lo real por el uso de lo que podría llamarse dispositivos de complemento de la visión, resultado de tecnologías específicas y precisas, siendo decisivo recalcar aquí la importancia ideológica de tales dispositivos, pues hay algo infinitamente distinto entre la imagen pictórica y la imagen fotográfica, pues uno y otro sistema o dispositivos pretenden recalcar, definir y afirmar una determinada relación con el modelo (es decir, relación con la realidad), relación que instituye la construcción mental y la representación que nos hacemos del mundo.

Se sabe que en la era de reproducción técnica, el arte, al menos en su determinación tradicional ha devenido inauténtico (Benjamin), es decir, la imagen ya no puede ser observada en un espacio de sacralidad, arrancada de su contexto vaga insoportablemente por un infinito soporte que la repite incansablemente. Con todo, al menos en la reproducción técnica tradicional (fotografía) que tanto pudo decirle a Benjamin, aun se puede tener la certeza que siempre hizo sufrir a Barthes, esa de la pose. En la fotografía sabemos que algo ha estado allí, ante la cámara, posándose para ella. En esto resuelve su existencia, lo que veo «ha sido».

TRES. YO CONOCÍ A LAS SPICE GIRLS.

La ausencia de ilusiones y la declinación del aura son fenómenos idénticos. (W. Benjamin)

No pretendo comentar aquí el texto de éste título escrito por Joan Fontcuberta. Si el texto es notable lo es también anécdota que lo genera. Cuenta Fontcuberta que en una oportunidad y necesitando una fotografía para un pasaporte con cierta urgencia, se introduce en una cabina callejera dispuesta para tal efecto.

Una vez retratado por la máquina, ha reparado en que esta ofrece una variada gama de posibilidades; mediante un simple dispositivo uno puede aparecer junto a algún famoso, seleccionando el más ajustado para su propio ego o para el humor del que se disponga. Pues él, desde entonces puede sentirse honrado de haber conocido a las Spice Girls, luciendo espléndidamente entre ellas como uno más del grupo, o como el más amigo de los amigos de las chicas aromáticas.

Lo que es seguro, es que Fontcuberta jamás olió la fragancia de estas olorosas niñas, pero su osadía nos recuerda la amplitud de posibilidades de manipulación de la imagen posible hoy gracias a las nuevas tecnologías.

En rigor, frente a lo digital, no debiéramos hablar de imagen. En el mundo del pixel esta no sólo ha perdido para siempre aquello de lo que se hizo eco tempranamente Benjamin, sino que ha transformado su naturaleza misma, de ser algo inmutable, ha pasado a ser la mutabilidad y el cambio mismo. Se diría que la imagen digital se caracteriza por su mutabilidad permanente, es decir, por una constitución nómada o mejor, migratoria de cada uno e sus componentes. La combinación de sus partes intercambiables siempre y reemplazables. Es indudable que la noción de código-escritura es la que mejor viene a definir esta «construcción mutante» cuya habitabilidad más preciosa ya no es la de un espacio para sí, sino la de una temporalidad vertiginosa de un tiempo que carece de tiempo.

Si antes se señaló algunos aspectos de la fotografía, digamos tradicional, fue para recalcar la naturaleza indicial de la misma. Se sabe que de la clasificación de los signos instaurada por Charles Sanders Peirce, la que mejor define la cuestión de la fotografía es la noción de index, es decir aquel signo que guarda con su referente una relación física indesmentible, la fotografía es en fin una huella, la evidencia de lo que ha estado allí. Esta causalidad es lo que evidentemente deja de existir con la imagen digital, la

«huella de una visibilidad» que debe su verosimilitud precisamente a la «ausencia» de su modelo, desaparecido tras la foto pero en algún lugar presente, palpable.

Es probable que con la pérdida de la indexialidad, se haya perdido doblemente, pues ya no estaremos seguros de lo que vemos, al menos en el sentido de lo que tradicionalmente conocemos como la historia, es decir un tiempo con sentido. La movilidad de la imagen digital, es decir del pixel es demasiado amplia y el alto grado de manierismo que permite, es decir manipulación y efecto, esta bastante difundido entre los habitantes de las redes, que a pesar de todo esperan satisfacer su deseo de verosimilitud desplazándose raudamente de pixel en pixel. El viaje interminable por un auténtico lugar de la desafección.

Entre el juego de video y el CD ROM, habría una forma de hacer películas que estarían mucho más cercanas a Borges o a otras personas como él. Pero eso no se hará nunca, podemos estar tranquilos... (Jean Luc Godard)