

# LAOCOONTE

RÉVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 5 • 2018 • ISSN 2386-8449

---

## CONVERSANDO CON

---

“La resistencia del documento”, Entrevista a Jorge Ribalta, por **Mar García Ranedo** y **Fernando Infante del Rosal**

---

## UT PICTURA POESIS

---

*Versos de amor insensato*, Poemas de **Antonio del Junco**

PANORAMA: FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA Sección coordinada por **Zsolt Bátori**

The philosophy of photography: From ontological and epistemic status to interpretation, **Zsolt Bátori**

TEXTO INVITADO: El verdadero reto de la fotografía (como arte representacional comunicativo), de **Robert Hopkins** (Trad. **Andrés Luna**)

Is photography really limited in its capacity to communicate thought? A response to Hopkins, **Paloma Atencia-Linares**

What does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives? **Guilherme Ghisoni da Silva**

La importancia de llamarse Aylan. Fotografía y activismo en tiempos hiperconectados, **Esther González Gea**

Fotografía y Post-Realidad, **Adolfo Muñoz García** y **Ana Martí Testón**

Poder y agencia icónica. El negro africano como víctima en la cultura visual hegemónica, **Hasan G. López Sanz**

La “cosa étnica” ¿está de moda? Performatividad indoamericana en el discurso gráfico de Vogue (2000-2017), **Julimar Mora Silva**

Entre la fotografía documental y la fotografía callejera: marginalidad y género, **Mar García Ranedo**

El asco en la fotografía documental, **Mª Jesús Godoy Domínguez**

Hágase con luz y con luz se hizo. El origen de la fotogramática de László Moholy-Nagy, **Milagros García Vázquez**

Una transgresión incómoda. Entre lo privado y lo público en la fotografía de familia, **Eunice Miranda Tapia**

A imagem-enigma na fotografia contemporânea, **Mônica Zarattini**

La pintura como huella: fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter, **Víctor Murillo Ligorred**

---

## MISCELÁNEA

---

Velázquez y el origen de la modernidad filosófica, **Carlos M. Madrid Casado**

Duchamp según Jean Clair vs. Arthur Danto, a 100 años de la Fuente, **Andrea Carriquiry**

---

## RESEÑAS

---

EDITA

---

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

---

<https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/index>

## COORDINACIÓN EDITORIAL

**Anacleto Ferrer** (Universitat de València)  
**Francesc Jesús Hernández i Dobon** (Universitat de València)  
**Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla)

## SECRETARÍA DE REDACCIÓN

**Lurdes Valls Crespo** (Universitat de València)  
**Vanessa Vidal Mayor** (Universitat de València)

## COMITÉ DE REDACCIÓN

**Tamara Djermanović** (Universitat Pompeu Fabra), **Rosa Fernández Gómez** (Universidad de Málaga), **Anacleto Ferrer** (Universitat de València), **Ilia Galán** (Universidad Carlos III), **Ana María García Varas** (Universidad de Zaragoza), **María Jesús Godoy** (Universidad de Sevilla), **Fernando Infante del Rosal** (Universidad de Sevilla), **Miguel Ángel Rivero** (Universidad de Sevilla), **Miguel Salmerón** (Universidad Autónoma de Madrid), **Gerard Vilar** (Universitat Autònoma de Barcelona).

## COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

**Rafael Argullol\*** (Universitat Pompeu Fabra), **Luis Camnitzer** (State University of New York), **José Bragança de Miranda** (Universidade Nova de Lisboa), **Bruno Corà** (Università di Cassino), **Román de la Calle\*** (Universitat de València), **Eberhard Geisler** (Johannes Gutenberg-Universität Mainz), **José Jiménez\*** (Universidad Autónoma de Madrid), **Jacinto Lageira** (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne), **Bernard Marcadé** (École Nationale Supérieure d'Arts de Paris-Cergy), **Elena Oliveras** (Universidad de Buenos Aires y Universidad del Salvador), **Pablo Oyarzun** (Universidad de Chile), **Francisca Pérez Carreño\*** (Universidad de Murcia), **Bernardo Pinto de Almeida** (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto), **Luigi Russo** (Università di Palermo), **Georges Sebbag** (Doctor en Filosofía e historiador del surrealismo), **Zoltán Somhegyi** (University of Sharjah, United Arab Emirates), **Robert Wilkinson** (Open University-Scotland), **Martín Zubiria** (Universidad Nacional de Cuyo).

\*Miembros de la Sociedad Española de Estética y Teoría de las Artes, SEyTA

## DIRECCIÓN DE ARTE

**El golpe. Cultura del entorno**

## REVISIÓN DE TEXTOS Y TRADUCCIONES

**Antonio Cuesta**



Excepto que se establezca de otra forma, el contenido de esta revista cuenta con una licencia Creative Commons *Atribución 3.0 España*, que puede consultarse en <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/es/deed.es>

EDITA

**SEyTA.**  
 SOCIEDAD ESPAÑOLA  
 DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE



LAOCOONTE aparece en los catálogos:



“Cuanto más penetramos en una obra de arte más pensamientos suscita ella en nosotros, y cuantos más pensamientos suscite tanto más debemos creer que estamos penetrando en ella”.

G. E. Lessing, *Laocoonte o los límites entre la pintura y la poesía*, 1766.



# LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

Nº 5 • 2018

PRESENTACIÓN .....	7-8
CONVERSANDO CON .....	9
“La resistencia del documento”, Entrevista a Jorge Ribalta, por <b>Mar García Ranedo</b> y <b>Fernando Infante</b> .....	11-21
UT PICTURA POESIS .....	23
Poemas y fotografías de Laocoonte n. 45, <b>Antonio del Junco</b> .....	25-26
<i>Versos de amor insensato</i> , Poemas de <b>Antonio del Junco</b> .....	27-47

PANORAMA

FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA .....	49
The philosophy of photography: From ontological and epistemic status to interpretation, <b>Zsolt Bátori</b> (Coord.) .....	51-55
TEXTO INVITADO .....	57
El verdadero reto de la fotografía (como arte representacional comunicativo), de <b>Robert Hopkins</b> . Traducción de <b>Andrés Luna Bermejo</b> .....	59-79
ARTÍCULOS .....	81
Is photography really limited in its capacity to communicate thought? A response to Hopkins, <b>Paloma Atencia-Linares</b> .....	83-96
What does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives? <b>Guilherme Ghisoni da Silva</b> .....	97-116
La importancia de llamarse Aylan. Fotografía y activismo en tiempos hiperconectados, <b>Esther González Gea</b> .....	117-132
Fotografía y Post-Realidad, <b>Adolfo Muñoz García</b> y <b>Ana Martí Testón</b> .....	133-141
Poder y agencia icónica. El negro africano como víctima en la cultura visual hegemónica, <b>Hasan G. López Sanz</b> .....	142-155
La “cosa étnica” ¿está de moda? Performatividad indoamericana en el discurso gráfico de Vogue (2000-2017), <b>Julimar Mora Silva</b> .....	156-180
Entre la fotografía documental y la fotografía callejera: marginalidad y género, <b>Mar García Ranedo</b> .....	181-201
El asco en la fotografía documental, <b>Mª Jesús Godoy Domínguez</b> .....	202-216
Hágase con luz y con luz se hizo. El origen de la fotogramática de László Moholy-Nagy, <b>Milagros García Vázquez</b> .....	217-232
Una transgresión incómoda. Entre lo privado y lo público en la fotografía de familia, <b>Eunice Miranda Tapia</b> .....	233-245
A imagem-enigma na fotografia contemporânea, <b>Mônica Zarattini</b> .....	246-263
La pintura como huella: fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter, <b>Víctor Murillo Ligorred</b> .....	264-275

MISCELÁNEA .....	277
En la periferia de las estéticas de lo virtual. Un análisis de la integración del cuerpo en la poética digital de Charlotte Davies, <b>Alejandro Lozano</b> .....	279-293
Invencción: arquitectura sin Arquitectura, <b>José Antonio Ruiz Suaña</b> .....	294-311
RESEÑAS .....	313
Frente a frente: los dos Cioran, <b>Joan M. Marín</b> .....	315-316
Retazos de una estética no escrita, <b>Francesc J. Hernández i Dobon</b> .....	317-319
La autonomía del diseño. Diseño como categoría estética, <b>Jorge Martínez Alcaide</b> .....	320-322
De la ficción como método de conocimiento. <b>Áurea Ortiz Villeta</b> .....	323-326
Imágenes sin mundo. Modernidad y extrañamiento, <b>César Moreno-Márquez</b> .....	327-331
Crear en tiempos digitales o cómo vivir a base de méritos, <b>Guillermo Ramírez Torres</b> .....	332-335
Ernst Friedrich y el entusiasmo por la paz, <b>Raquel Baixauli</b> .....	336-338
La Novena Elegía. Lo decible y lo indecible en Rilke, <b>Javier Castellote</b> .....	339-342
Pensar problemáticamente. Un ensayo sobre Gilles Deleuze, <b>Raimon Ribera</b> .....	343-345
Y tú, ¿por qué eres negro? <b>Carlos García Martínez</b> .....	346-350

Fotografías de **Antonio del Junco**.

Fotografía de portada de **Tamara Djermanovic** intervenida con fotografía de **Antonio del Junco**.

Fotografías de 'Conversando con': **Antonio Cuesta**.





# L'OCOCNTE

PANORAMA: FILOSOFÍA DE LA FOTOGRAFÍA  
TEXTO INVITADO



## El verdadero reto de la fotografía (como arte representacional comunicativo)<sup>1</sup>

### *The Real Challenge to Photography (as Communicative Representational Art)\**

Robert Hopkins\*\*

Traducción de Andrés Luna Bermejo\*\*\*

#### Resumen

Sostengo que la fotografía genuina no puede desarrollarse al máximo como un arte representacional comunicativo. La fotografía es genuina cuando es fiel a su propia imagen en lo que a la impresión de imágenes se refiere. Que una imagen sea una impresión significa que su contenido está ligado con la escena en la cual se origina por una cadena de causas suficientes e independientes de la mente. Un arte representacional comunicativo (en cualquier medio: fotografía, pintura, literatura, música, etc.) es un arte que explota los recursos de la representación para lograr la comunicación de un pensamiento de forma artísticamente interesante. Los recursos principales de la representación son el contenido, las propiedades del vehículo y la interacción entre estos dos. Mientras que la pintura y otras artes representacionales son capaces de explotar los tres para comunicar un pensamiento, la fotografía genuina puede explotar esa interacción solo en un grado muy limitado. Sin embargo, la explotación de esta interacción es el culmen del arte representacional comunicativo: el punto final natural de su desarrollo.

Palabras clave: estética, filosofía del arte, fotografía, pintura

#### Abstract

I argue that authentic photography is not able to develop to the full as a communicative representational art. Photography is authentic when it is true to its self-image as the imprinting of images. For an image to be imprinted is for its content to be linked to the scene in which it originates by a chain of sufficient, mind-independent causes. Communicative representational art (in any medium: photography, painting, literature, music, etc.) is art that exploits the resources of representation to achieve artistically interesting communication of thought. The central resources of representation are content, vehicle properties, and the interplay between these two. Whereas painting and other representational arts are able to exploit all three to communicate thought, authentic photography can exploit interplay only to a very limited degree. However, the exploitation of interplay is the culmination of communicative representational art: the natural endpoint in its development.

Key words: aesthetics, philosophy of art, photography, painting

1 Tengo una deuda excepcionalmente grande con los integrantes de las numerosas audiencias que oyeron versiones anteriores de este artículo, algunos de los cuales ya no lo reconocerán debido a los cambios radicales que sus observaciones inspiraron. Estoy particularmente agradecido a Paloma Atencia Linares, Jiri Benofsky, Diarmuid Costello, and Martin Steenhagen, quienes me proporcionaron comentarios por escrito; y a Alfred Archer, Al Baker, Cat Saint Croix, David Davies, Daan Evers, Dominic Gregory, Margaret Iverson, Dominic Lopes, Aaron Meskin, Ludger Schwarte, Michael Stynes, Kendall Walton, Alan Wilson, and Dawn Wilson.

\* Este artículo fue publicado en inglés en *Journal of the American Philosophical Association*, 2015, 1(2), 329-348.

\*\* Universidad de Nueva York, Estados Unidos. [robert.hopkins@nyu.edu](mailto:robert.hopkins@nyu.edu)

\*\*\* Universidad de Salamanca, España. [andreluber@gmail.com](mailto:andreluber@gmail.com)

Habla con fotógrafos sobre su arte, y algunos te dirán que la fotografía “registra”, “graba”, o genera una “impresión” del mundo; a diferencia de la pintura, que lo “reconstruye”, “recrea” o “interpreta”. La idea de que este contraste amenaza el potencial de la fotografía como arte es tan viejo como la propia tecnología (Maynard 1997: 257-310). Su expresión más contundente en los últimos tiempos ha sido “Photography and Representation” de Roger Scruton (1981). No obstante, a pesar de toda la discusión que el artículo de Scruton ha generado, no queda bastante claro cuál se supone que es su argumento (para una muestra de esta discusión, véase Wicks 1989, King 1992, Warburton 1996, Lopes 2003). Propongo poner a un lado a Scruton y abordar el problema con aires renovados. Defiendo lo siguiente:

- (C) La fotografía genuina, a diferencia de la pintura, no es capaz de desarrollarse completamente como un arte representacional comunicativo.

Como Scruton, sitúo la dificultad de la fotografía en su pretensión de ser un arte específicamente representacional. Al igual que Scruton, trato la comunicación de un pensamiento como algo central para estas artes. Como él, defiendo mi conclusión contrastando la fotografía no solo con otras artes representacionales en general, sino con la pintura en particular. (Uso “pintura” como una abreviatura para todas las artes en las que las imágenes se producen a mano, involucren o no el uso de pintura). Con todo, (C) es bastante diferente de cualquier afirmación que Scruton defienda y, más allá de las similitudes generales que acabamos de apuntar, el argumento a favor de (C) será todo mío.

Comienzo explicando los términos clave: fotografía genuina (sección 1) y arte representacional comunicativo (sección 2). En esencia, la fotografía genuina es la clase de fotografía que se ajusta a la idea de “registrar” o “imprimir” y arte representacional comunicativo es aquel arte que usa la representación para comunicar un pensamiento. Una vez examinados los recursos que la representación pone a disposición de este fin (sección 2), me vuelvo hacia la cuestión acerca de (sección 3) hasta dónde la fotografía genuina es capaz de explotar esos recursos. Aunque puede hacerlo hasta un grado considerable, hay un recurso destacado, que denomino *interacción*, que la fotografía genuina puede explotar sólo en un nivel muy limitado. Más aún, la explotación de la interacción resulta ser esencial para el arte representacional comunicativo en su forma más desarrollada. De ahí (C). La concepción que la fotografía tiene de sí misma como impresión está, por tanto, en tensión con una obvia ambición: desarrollarse por completo como un arte representacional comunicativo. Este es el reto de la fotografía. Termino considerando algunas respuestas (sección 4).

Permítanme subrayar desde el principio que mi intención no es minusvalorar la fotografía como forma artística. Tengan por seguro que no digo que la fotografía, incluso cuando es genuina, no sea de interés artístico, o que en general su interés sea más limitado que el de la pintura. Ni pienso tampoco que carece de interés como un arte representacional comunicativo. Mi objetivo es solo señalar una diferencia importante entre la fotografía genuina y otras artes, incluida la pintura. Reconocer esta diferencia es consistente tanto con pensar que algo de lo que ofrece la fotografía no lo ofrece la pintura como con rechazar la idea de comparar su interés artístico en general. Por lo tanto, el alcance de (C) es más limitado que el de varias de las conclusiones que se considera que Scruton extrae. El precio de la precisión es una menor ambición. Sin embargo, (C) presenta un desafío significativo para la fotografía.

## 1. Fotografía genuina

La idea de dejar que el mundo imprima su propia imagen es central en la concepción de la fotografía de sí misma. Quizás esta idea constituya sólo una corriente dentro de esa concepción. Quizás ni siquiera es consistente con alguna de las otras corrientes. No obstante, dicha corriente está presente en la opinión de muchos fotógrafos y teóricos. Rosalind Kraus lo expresa con claridad:

Porque la fotografía es una impresión o calcomanía de lo real; es una huella fotoquímicamente procesada y conectada causalmente con aquella cosa del mundo a la cual refiere, de un modo análogo a cómo lo hacen las huellas dactilares o del pie... La fotografía es, por tanto, distinta en especie de la pintura, la escultura o el dibujo. En el árbol genealógico de las imágenes, se encuentra más cerca de las huellas palmares, las máscaras mortuorias, el Sudario de Turín o los rastros dejados por las gaviotas en las playas. (Kraus 1981: 26)<sup>2</sup>

Mas, ¿qué significa que una imagen sea una “impresión”? Propongo lo siguiente:

**Imprimir una imagen:** alguna escena actúa sobre algún sistema de tal modo que se produce una imagen, cuyo contenido está determinado, a través de una cadena de causas suficientes independientes de la mente, por la naturaleza de la escena.

Por “contenido” quiero decir aquí contenido visualmente representado: el modo en que la imagen representa visualmente qué es el mundo. Para los presentes propósitos, podemos tratarlo como contenido característicamente visual: una imagen representa visualmente cualquier rasgo o cosa que nos muestre, se parezca, o que pueda ser vista en ella. Si una fotografía de una paloma blanca simboliza la paz, entonces la blancura, la paloma y la paz figuran entre sus contenidos, en el sentido amplio del término. Sin embargo, la imagen representa visualmente solo la blancura y la paloma, dado que la paz no es algo que nos se muestre o aparezca, ni tampoco es algo que podamos ver en ella. Por una “escena” me refiero a cualquier objeto, evento o estímulo que sirva como input para el proceso relevante. En el caso de la fotografía, la escena es aquella que sea la fuente de luz que pone en marcha el proceso. Pero, ¿qué hay de “la cadena de causas suficientes independientes de la mente”?

Allí donde una cosa imprime otra, las dos deben estar conectadas por una cadena causal. Esa cadena debe estar compuesta de conexiones donde cada una sea una causa suficiente de la siguiente. Y cada conexión debe ser independiente de la mente en el siguiente sentido: los factores causales que la componen no involucran estados mentales o acciones de nadie. Sin lugar a duda, esos factores pueden ser como son gracias a lo que alguien hace –imprimir es consistente con intervenir. Sin embargo, esa intervención se limita a provocar que las causas sean como son. Las causas mismas ni son nuestras acciones o estados mentales ni las implican esencialmente. (Compárese con “la dependencia contrafáctica natural” de Kendall Walton [1984: 262-5]).

2 “For photography is an imprint or transfer off the real; it is a photochemically processed trace causally connected to that thing in the world to which it refers in a manner parallel to that of fingerprints or footprints... The photograph is thus generically distinct from painting or sculpture or drawing. On the family tree of images it is closer to palm prints, death masks, the Shroud of Turin, or the tracks of gulls on beaches”.

Para ilustrarlo, considérese una forma simple de impresión: tomar una huella dactilar. A menudo, este proceso es altamente dependiente de las acciones e intenciones de la gente. El papel y la tinta pueden estar presentes solo porque un oficial de policía los suministra, y mis dedos pueden presionar lo suficientemente fuerte el papel para producir una imagen nítida solo porque sigo sus instrucciones. Con todo, el proceso involucra normalmente causas que son independientes de la mente en un sentido relevante. Aunque se hubiera obtenido el papel por otros medios o los dedos hubieran ejercido la presión requerida debido únicamente a la gravedad, cada uno habría jugado su rol en la formación de la huella. La agencia se agota en ser el origen de que los factores causales sean como son. Contrástese la situación con otra donde la policía usa un bolígrafo para retocar la huella. Incluso si las marcas que hace después están allí porque se ajustan al patrón de la yema de mi dedo, la cadena entre ellos pasa por sus acciones y estados mentales. Las marcas de tinta están causalmente conectadas con los surcos de mi huella solo a través de su *percepción* de los últimos, su *deseo* de que las marcas de tinta y el patrón encajen y su *forma de ajustar* las unas a los otros.

Aunque la cadena causal involucrada en la fotografía es mucho más compleja, en lo esencial se trata de lo mismo. Aquí el *output* es una imagen con su contenido, que muestra cómo es la escena. ¿Puede rastrearse el contenido hasta la escena por medio de una cadena de causas suficientes independientes de la mente? Por supuesto, el proceso fotográfico está usualmente lleno de intervenciones: al disparar, revelar, imprimir o proyectar la fotografía terminada (Synder y Walsh Allen 1975). A menudo esas intervenciones influyen de forma crucial sobre el contenido. La fotógrafa elige lo que está delante de su lente cuando el obturador se abre y de este modo elige qué escena captura la fotografía. Ella determina cómo se coloca la cámara y, por tanto, qué rasgos de la escena se mostrarán en la fotografía: por ejemplo, una exposición más larga capturará acontecimientos más duraderos y una menor apertura capturará los detalles en una mayor profundidad de campo mayor. Sus elecciones en el cuarto oscuro juegan un papel similar, estableciendo, por ejemplo, si los detalles visibles de la imagen final proceden de partes muy iluminadas o muy ensombrecidas de la escena. También son importantes las opciones de la presentación: imprimir en blanco y negro hará desaparecer cualquier color capturado en el negativo o en el archivo de la imagen; e imprimir en lugar de proyectar, o imprimir sobre una superficie y no sobre otra, puede reducir el contraste entre luces y sombras. Dadas las diferencias que estas y otras intervenciones provocan, no es sorprendente que los fotógrafos tengan muchas veces un gran interés especial en cada etapa de la producción de la imagen. No obstante, ninguna de estas intervenciones puede evitar la impresión. En cada una, el rol de la fotógrafa podría reducirse a ser la causa de que el proceso causal subyacente sea el que es. En fotografía, como en la estampación de una huella, una gran cantidad de intervención es compatible con la impresión.

Ahora bien, no cualquier intervención. Si la imagen es retocada en el cuarto oscuro o manipulada digitalmente de cierto modo, o combinada con otras en un fotomontaje, la fotografía resultante (al menos como un todo) no será una impresión del mundo. En estos casos, algo de lo que la fotografía representa visualmente puede explicarse solo por referencia a las acciones e intenciones del productor de la imagen. Incluso si la fotografía resultante captura los rasgos de la escena ante la lente, lo hace solo por el deseo de la fotógrafa de presentar la escena, de su creencia o experiencia de que la escena era así, y de su intervención en el proceso de la realización de la fotografía con

el fin de generar ese resultado. La cadena causal que nos lleva desde la imagen a la escena contiene conexiones que no son independientes de la mente<sup>3</sup>.

En consecuencia, algunas prácticas fotográficas involucran la creación de imágenes por impresión y algunas no. Cuando la involucran, las llamaré “genuinas”. Esto es solo un nombre –no existe presuposición alguna de que la fotografía debería ser genuina, que sería mejor fotografía, o mejor arte, si lo fuera. El término solo sirve para identificar a la fotografía que es fiel a su propia concepción.

Nótense los últimos dos puntos. Primero, la fotografía genuina permite que la fotógrafa posea una forma de control sobre el contenido. Más arriba ofrecí varios ejemplos de intervenciones compatibles con imprimir que afectan a aquello que la fotografía representa visualmente. La combinación de estos puede otorgar a la fotógrafa un control considerable sobre el contenido de su fotografía. Sin embargo, el control otorgado es de segundo orden: controla el contenido provocando que la cadena de causas suficientes independiente de la mente sea como es. Lo que la impresión imposibilita es el control de primer orden: alterar el contenido entrando ella misma en la cadena de causas suficientes (el control de primer orden no debería confundirse con control directo: ni en fotografía ni en pintura la artista puede afectar el contenido sin hacer algo, como realizar marcas en una superficie). En segundo lugar, nada de lo anterior sugiere que el contenido de la fotografía genuina será siempre exacto. La causalidad por medio de una cadena de causas suficientes independientes de la mente podría introducir fácilmente distorsiones sistemáticas, por ejemplo, suavizando los colores o deformando ciertas formas. Que la fotografía sea genuina no es garantía de que la cámara no “mienta”<sup>4</sup>.

## 2. Arte representacional comunicativo

Ahora que ya sabemos qué es la fotografía genuina, ¿qué hay de mi otra noción clave?

**Arte representacional comunicativo:** arte que explota los recursos de la representación para lograr comunicación de una idea de forma artísticamente interesante.

Donde hay arte, algo capta nuestro interés artístico. (No pretendo explicar el arte mediante otros términos. No tengo nada que decir acerca de qué podría ser el interés artístico, aparte de que sea el interés que el arte busca de forma característica. Lo único que se afirma es que la idea de arte y de interés artístico van de la mano). Donde hay arte representacional, más vale que haya representación y más vale que su presencia marque una diferencia sobre lo que nos interesa. Donde el arte representacional es comunicativo, lo que nos interesa (y aquello que la representación favorece) es la comunicación de pensamientos<sup>5</sup>.

3 Desde luego no toda manipulación digital excluye la impresión. La manipulación que meramente equivale a *seleccionar* el contenido, en contraposición a añadirlo o cambiarlo, es consistente con ella. Un ejemplo es usar un filtro automático para convertir una imagen en color en una en blanco y negro.

4 Compárese con el objetivo de Scruton, “la fotografía ideal”: fotografía que encarna “el ideal lógico” de esa forma de producir imágenes (1981: 578-9). Es necesariamente exacta (588). En otra parte también me he referido a la exactitud necesaria en la fotografía (Hopkins 2012). Mi tesis es que nuestros sistemas para hacer fotografías están gobernados por el ideal práctico de generar necesariamente imágenes exactas. Otro asunto es si la fotografía real alcanza ese ideal. Esto es tan verdadero para la fotografía genuina como para cualquier otra. Impresión y exactitud necesaria son objetivos distintos (aunque compatibles): las fotografías que satisfacen lo primero pueden no alcanzar lo último.

5 Claro que estrictamente hablando es el contenido de un pensamiento lo que se comunica. Este matiz debe ser comprendido.

Este arte comunica ideas representando cosas –en el caso de la pintura, dibujos y fotografías representándolas visualmente; en la literatura representándolas por medio del lenguaje; en la escultura representándolas de aquel modo en que la escultura normalmente lo haga; en la música usando la representación musical; en el cine, el teatro y la ópera usando un conjunto de lo anterior (representación visual, lenguaje, la imitación de gestos, los recursos musicales). Como estos ejemplos sugieren, la noción de representación es aquí muy amplia, y esa amplitud es heredada por la noción de arte representacional comunicativo. Las ideas que este arte comunica tienen que ver a menudo con la gente, los objetos y los eventos representados, pero muchas veces también conciernen asuntos más vastos que las cosas representadas ilustran, encarnan, a las que hacen alusión o reflejan. De cualquier modo, la representación y la comunicación de ideas son diferentes: la primera es un medio para la segunda<sup>6</sup>. Puede haber representación sin comunicación, y viceversa. Ambas pueden estar presentes cuando no hay arte. Pero allí donde la comunicación de ideas mediante la representación de cosas capta nuestro interés artístico, tenemos arte representacional comunicativo.

La definición hace referencia a “los recursos” de la representación. ¿Cuáles son? Dado que la noción de representación es muy amplia, una respuesta general será muy esquemática. De todos modos, a grandes rasgos, esos recursos son cuatro: el contenido, las propiedades del vehículo, las relaciones entre esos dos, y los medios de producción.

Allí donde haya representación, habrá contenido. Sin duda existen diferentes formas de contenido, que varían con las clases de representación involucradas. Mientras que la representación lingüística generalmente posee contenido proposicional, la representación pictórica podría decirse que no: puede representar sus objetos poseyendo ciertas propiedades, pero no representa *que* sean así. Algunas representaciones no predicen propiedades en absoluto, sino que representan un objeto *simpliciter* (piensa en un símbolo simple como la bandera de un país). Sean cuales sean las diferencias, representar es siempre representar algo. El contenido de una representación es sencillamente aquello que represente.

Sin embargo, no puede haber contenido puro. Dondequiera que haya contenido, la representación que lo posee tiene otras propiedades. Dado que la representación es el vehículo para transportar este contenido, podemos llamar a estas otras *propiedades vehiculares*. Las propiedades vehiculares de una fotografía incluyen su tamaño, la distribución de los colores sobre su superficie y los materiales de los cuales está hecha; las de una novela incluyen las palabras que la componen y el orden en que aparecen; las de una representación teatral incluyen los gestos de los actores, los sonidos que realizan y el aspecto del escenario.

Puesto que las propiedades del vehículo son sencillamente cualesquiera de la representación que no sea el contenido, muchas de ellas resultan irrelevantes para la apreciación. El peso de la fotografía, el número total de letras en una novela o la hora de inicio de una representación teatral no son, por lo general, el tipo de propiedades que afectan al interés artístico de la obra de arte. No obstante, aunque algunas de las propiedades vehiculares son artísticamente irrelevantes, otras no lo son. Las palabras elegidas en la composición de un poema, el trabajo del óleo sobre el lienzo y el movimiento preciso del cuerpo de un bailarín pueden ser claramente relevantes para

---

6 Tomo de Scruton la idea de que el interés de algunas artes representacionales descansa en la comunicación de ideas. En cambio, él yerra a la hora de distinguir la comunicación (el fin) de la representación (el medio).

el interés de la representación como arte. Luego, aunque no toda propiedad vehicular es un recurso destinado a ser explotado a la hora de producir arte representacional, muchas sí lo son. De hecho, quizás en principio no haya límites en cuanto a qué puede explotarse con fines artísticos.

Estos dos recursos hacen emerger de por sí un tercero. Si el contenido y las propiedades vehiculares se encuentran siempre presentes allí donde hay representación, existe también ahí la posibilidad de explotar las relaciones entre ambos elementos. La representación de cierto contenido podrá exhibir propiedades que estén relacionadas de modo interesante con ese contenido. Las frases de unas memorias que capturan los primeros pasos titubeantes de un infante podrían alargarse con las primeras aventuras que describen; el meollo de una serie de eventos en una novela gráfica podría representarse en una viñeta más grande que otras, y que las ocultara parcialmente; el *leitmotiv* que representa a un personaje en la ópera podría aparecer de forma cada vez más fragmentada a medida que su estado emocional degenera. El arte representacional podría comunicar una idea aprovechando esas relaciones de estas u otras formas más sutiles. Dado que este fenómeno ocupará mucha de la discusión posterior, será de ayuda tener un nombre para él. Llamaré *interacción* a las relaciones entre el contenido y las propiedades del vehículo.

El cuarto recurso es un poco diferente. Las representaciones tienen que producirse. Algunas clases de representaciones se producen de modos muy particulares. Las pinturas al óleo, por ejemplo, extendiendo pintura oleosa sobre una superficie plana; las fotografías genuinas se obtienen al dejar que una escena imprima su propia imagen; la talla en escultura se lleva a cabo mediante la eliminación de material de un bloque. Allí donde los medios de producción son conocidos tanto por la artista como por la audiencia es posible que esos mismos medios se conviertan en un recurso para la comunicación. Cierta obra de arte puede poner de relieve las peculiaridades de su realización de un modo que influya en la comunicación de la idea.

Un ejemplo puede ayudar a ilustrar estos cuatro recursos. Considérese *Las lavanderas* de Abram Arkhipov (c. 1898, Museo Estatal Ruso, San Petersburgo). La pintura muestra a las ajetreadas trabajadoras de una lavandería. El cuadro se desliza desde un realismo minucioso en el fondo hacia un marcado estilo impresionista en el primer plano. El suelo empapado de agua se transmite gracias a la pintura, que se ve tan húmeda y tan homogénea como el líquido que descansa sobre una superficie. A la izquierda, una franja de pintura roja representa visualmente una prenda de ropa aún húmeda. La mancha roja es casi por completo amorfa. Solo en el contexto del resto del cuadro podemos reconocerla como la representación visual de una prenda empapada.

El cuadro comunica varias ideas sobre la escena –por ejemplo, que el trabajo es duro y que aliena la identidad de aquellos que lo realizan. Esto lo hace en parte a causa de aquello que representa visualmente. La idea del anonimato, por ejemplo, se comunica en parte por medio del hecho de que dos de las tres caras visibles son de chicas que se parecen mucho: hermanas, quizás incluso gemelas. Pero el contenido no realiza todo el trabajo comunicativo. Las propiedades del vehículo también contribuyen. El aspecto húmedo de la pintura que representa visualmente el suelo refuerza nuestra impresión del aspecto sofocante y húmedo, incluso peligroso, de esas condiciones de trabajo. La interacción entre el contenido y las propiedades vehiculares también marca la diferencia. La deformidad de la mancha roja proporciona una analogía visual para la marcada ausencia de forma de las prendas empapadas que dicha mancha representa

visualmente. La ropa húmeda es difícil de manejar, al igual que la pintura es difícil de transformar en algo que posea sentido visual, y es la sensibilidad a este paralelismo la que refuerza nuestra impresión de los esfuerzos realizados por las trabajadoras. Quizás el cuadro va más allá aún. Quizás nos invita a ver el propio trabajo de Arkhipov como análogo al trabajo de las lavanderas. Del mismo modo que él extiende el óleo sobre la superficie de tal manera que de esa masa húmeda pueda emerger la escena, ellas consiguen extraer piezas de ropa secas, brillantes y claramente delimitadas de los montones húmedos e informes que emergen de las bañeras. Si estamos en lo cierto, el cuadro también explota los hechos relativos a su propia producción para transmitir pensamientos sobre el proceso.

La pintura de Arkhipov puede ser un ejemplo excepcionalmente claro de la explotación por parte de la pintura de todo el abanico de recursos representacionales, aunque se podrían dar muchos otros (véase, por ejemplo, casi cualquiera de los ejemplos en Podro 1998). Ahora bien ¿qué ocurre con la fotografía genuina? (C) afirma que la fotografía genuina está más limitada que otras artes en cuanto al grado de desarrollo que puede alcanzar como arte representacional comunicativo. Una manera de examinar esta idea es preguntarse si la fotografía y la pintura, al comunicar un pensamiento, tienen acceso al mismo rango de recursos.

### 3. Planteamiento del reto

¿Qué recursos representacionales es capaz de explotar la fotografía genuina? Algunos han defendido que únicamente puede jugar con el contenido de la propia fotografía (Scruton 1980: 590; cf. la observación de Susan Sontag de que “en fotografía el tema siempre se abre paso a empujones” [1977: 93]). Esta postura gana al menos un poco de crédito si aclaramos qué incluye el contenido (lo que aquí significa, recuérdese, contenido visualmente representado). No se trata simplemente de qué cosas fueron fotografiadas. El contenido también incluye los rasgos que la fotografía adscribe a esas cosas, el ángulo desde el que son presentadas y el modo en que la fotografía las encuadra (encuadrar es cuestión simplemente de qué porción del mundo delante de la lente tendrá su lugar en la fotografía). No obstante, asumiendo incluso esto, la afirmación de que el contenido es el único recurso que la fotografía genuina explota es clara y llanamente falsa. Como poco, algunas fotografías comunican una idea explotando la relación entre sus contenidos y los de otras fotografías. Otras fotografías sacan provecho comunicativo explotando las relaciones paralelas entre sus propiedades vehiculares, como el gramaje o la gama de colores de superficie impresa, y las de otras fotografías. También muchos trabajos en fotografía explotan los medios de producción particulares de la fotografía, comunicando así ideas sobre distintas cuestiones, incluyendo la propia naturaleza de la fotografía, la búsqueda de evidencia y las relaciones entre fotógrafa y modelo<sup>7</sup>.

Sin embargo, hay un recurso ampliamente explotado en la pintura que la fotografía solo puede aprovechar de forma muy limitada: la interacción entre el contenido y las propiedades vehiculares. En esta sección, primero defenderé esta limitación y,

7 Para ejemplos, véase Campany 2003. *Picture for Women* (p. 175) de Jeff Wall es un ejemplo particularmente logrado de la explotación de las conexiones de contenido entre fotografías (para más debate sobre esto, véase Campany 2011). La explotación de relaciones entre las propiedades vehiculares queda ilustrada con precisión por las fotografías falsamente científicas en la instalación *Fauna* de Joan Fontcuberta y Pere Formiguera (p. 199). La explotación de los medios de producción también se ilustra prolijamente en las secciones I (“Memory and Archives”) y “III” (“Traces of traces”).

después, explicaré su importancia. El resultado es un argumento de cinco premisas, cuya conclusión es (C).

Si buscamos usar alguna característica de un sistema de representación para comunicar una idea, esa característica debe estar bajo nuestro control, ya que la comunicación requiere algo más que simplemente conseguir que otros capten el pensamiento deseado. También deben darse cuenta de tu intención: deben aprehender la idea en virtud de reconocer que es esa la que tú quieres que capten (esta es la visión de la comunicación articulada por Paul Grice [1989]. Scruton también recurre a ella). Para que los demás lo consigan, tú debes poder poner de manifiesto tus intenciones. El resultado debe variar en función de tus objetivos comunicativos, de modo que, al reconocer que este es como es porque así lo pretendías, tu audiencia puede preguntarse por qué le otorgaste esas características, y así dilucidar qué pretendías transmitir. Aplicar esto a la interacción da lugar a mi primera premisa:

- (1) Si la interacción tiene que jugar un papel en la comunicación de una idea y, por ende, en el arte representacional comunicativo, entonces la interacción debe estar bajo el control de la artista de tal modo que el público pueda percibirlo.

¿Qué implicaría el control manifiesto de la interacción? La interacción es cuestión de cómo el contenido y las propiedades vehiculares se relacionan. Un control apropiado requiere, por tanto, controlar las propiedades vehiculares con independencia del contenido. Si la artista solo puede cambiar las propiedades vehiculares modificando el contenido, nadie podrá esclarecer si la imagen combina ese contenido con esas propiedades vehiculares porque ella quería que estas se relacionaran así con el contenido, porque quería que la imagen tuviese ese contenido o porque quería que la imagen tuviera esas propiedades vehiculares<sup>8</sup>. ¿Cuáles son las propiedades que podrían variar independientemente del contenido?

Podemos dividir las propiedades vehiculares de las imágenes, ya sean fotografías o pinturas, en tres grupos. Algunas propiedades vehiculares determinan qué contenido tiene la imagen, mientras que otras no. *Las propiedades que determinan el contenido* normalmente incluyen las líneas que componen la imagen, los colores de la superficie, los límites entre las áreas coloreadas y cosas parecidas. Por ejemplo, un dibujo muestra a un hombre con un bastón porque las líneas que componen el dibujo adquieren la forma que tienen. No obstante, no todas las propiedades vehiculares fijan aquello que la imagen representa visualmente. Estas otras propiedades se dividen dependiendo de si cambian en diferentes partes de la imagen. Aquellas que así lo hacen son *propiedades locales y neutrales respecto del contenido*. La pincelada en una pintura, por ejemplo, puede ser más delicada y menos prominente en algunas partes, más gruesa y visible en otras, sin que esos aspectos contribuyan a lo que se representa visualmente de modo alguno. Por el contrario, *las propiedades globales y neutrales respecto del contenido* son comunes a

---

8 ¿Y qué pasa si la observadora conoce el trasfondo de la obra y las intenciones de la artista? ¿No podría aclarar el asunto? De hecho, podría, es más, el conocimiento del trasfondo tiene un papel central en nuestra relación con el arte (Hopkins 2005). Ahora bien, aunque sea legítimo aprovechar este conocimiento frente a ciertas obras, si toda una forma artística puede comunicar ideas solo debido al conocimiento de trasfondo de que el efecto era el pretendido, algo va mal: los propios recursos de esa forma artística no están cumpliendo con su papel comunicativo.

la imagen como un todo. Algunos ejemplos pueden ser el tamaño de un dibujo o el acabado brillante o mate de fotografía impresa.

Para manifestar control sobre la interacción, la artista debe poder variar propiedades de estas tres clases independientemente del contenido. Por consiguiente:

- (2) Para tener un control apropiado de la interacción, la artista debe controlar las propiedades vehiculares independientemente del contenido. Las candidatas son las propiedades que determinan el contenido, así como las propiedades locales y las propiedades globales neutrales respecto al contenido.

En esto la pintora es afortunada. Para un contenido dado, tiene el control requerido sobre las propiedades de cada una de las tres categorías, lo cual debería ser obvio para ambas clases de propiedades neutrales respecto del contenido. Puede hacer variar las propiedades locales, como la finura de la pincelada, sin que necesariamente tenga repercusión sobre aquello que su obra representa visualmente. De igual modo, puede modificar las propiedades globales sin afectar al contenido: por ejemplo, produciendo versiones más grandes o pequeñas, o con más o menos empasto, de una cierta obra. Claro está que para cualquier propiedad neutral en cuanto al contenido puede haber límites en la medida en que esta propiedad puede variar sin modificar el contenido. Si, por ejemplo, las pinceladas se vuelven demasiado prominentes, las líneas que definen el objeto representado pueden difuminarse, y la imagen puede dejar de representar visualmente los detalles de la figura del objeto. Sin embargo, dentro de ciertos límites, estas propiedades y el contenido pueden variar independientemente.

Aunque es menos obvio, esto también se mantiene para las propiedades que determinan el contenido. Estas solo determinan el contenido en el sentido de que este depende de ellas: para que el contenido fuera otro, estas propiedades también tendrían que ser otras. Esta relación no se da en el otro sentido: si las propiedades que determinan el contenido fueran diferentes, el contenido no tendría por que serlo. Al contrario, un rango muy variado de estas propiedades podrían servir igualmente bien para representar visualmente la misma escena con precisión. Por ejemplo, hay muchos modos de dibujar la simple figura de un hombre con un bastón: en óleo, con tinta, con tiza en una pizarra o tallándola en la madera; marcando los límites con los bordes de áreas coloreadas o dibujando líneas; dibujando líneas mediante incisiones en una superficie pintada o derramando pintura nueva desde la parte superior; realizando estas líneas con un trazo grueso o fino, dibujándolas toscamente o con delicadeza. Para representar visualmente al hombre, la imagen debe componerse según algún patrón de la figura correcta. Cualquier rasgo que conforme ese patrón es, por tanto, una propiedad que determina el contenido. Pero todas las variaciones de esos rasgos sirven igualmente bien para ese fin. La pintora puede elegir entre estos diferentes modos de determinar el mismo contenido –incluso si con “contenido” nos referimos a contenido que coincide en cada detalle con aquello que representa visualmente. (Aquí los ejemplos explotan, en parte, el hecho de que, tal y como uso el término, “pintura” se refiere a cualquier modo de producir imágenes a mano, sin importar el medio. Nótese, no obstante, que esto se mantiene incluso si centramos nuestra atención en un medio particular –como queda claro al considerar los diferentes modos de usar la pintura para representar visualmente los límites de un objeto).

En suma, la pintura tiene un gran control sobre estas tres clases de propiedades vehiculares, independientemente del contenido, y, por eso, disfruta de un control extenso y manifiesto sobre la interacción:

- (3) La pintura ofrece a la artista este control respecto a las tres clases de propiedades candidatas.

Podríamos esperar que la pintura use estos recursos para comunicar ideas. El ejemplo de Arkhipov no será inusual.

¿Y la fotografía? ¿Puede la fotógrafa genuina, al igual que la pintora, modificar propiedades de cualquiera de las tres clases anteriores sin cambiar el contenido?

Respecto de una de las tres clases, la respuesta es “sí”. Las propiedades globales y neutrales respecto del contenido, como el tamaño de una fotografía impresa o el aspecto brillante o mate de su superficie, están bajo el control de la fotógrafa y son independientes del contenido de la imagen. Si la imagen se imprime (o proyecta) con un tamaño grande o pequeño, o si se imprime en papel con una alta reflectancia o de otro modo, no producirá diferencia alguna en lo que representa visualmente. Además, la fotógrafa puede explotar estos recursos para comunicar un efecto. Considérese un ejemplo. *Beer Bottle after the Atomic Bombing* de Shomei Tomastu (Museo de Arte Moderno, Nueva York) muestra una botella retorcida y quemada por el calor de la explosión. La botella exhibe un brillo opaco que nos recuerda a la carne cicatrizada, y proporciona un analogía visual. La imagen explota el intenso acabado brillante de la impresión en gelatina de plata para enfatizar este brillo, subrayando así la analogía. Una propiedad global y neutral respecto del contenido (el brillo) contribuye, por tanto, a la comunicación de un pensamiento por parte de la obra, a través de la analogía entre la botella y la carne, sobre los efectos del bombardeo en sus víctimas. Por tanto, al menos en ciertas ocasiones, las propiedades globales y neutrales respecto del contenido se controlan para crear una interacción, y de ese modo comunicar una idea.

Ahora bien, a pesar de estar disponible, este recurso es limitado. Por definición, las propiedades globales no pueden adaptarse a aspectos específicos del contenido de la imagen: lo que vale para un aspecto debe valer para todos. Además, *prima facie*, el abanico de propiedades globales que pueden variarse es en sí mismo estrictamente limitado: el tamaño, la textura de la superficie y la reflectancia. Hay otros ejemplos de usos artísticamente interesantes de estos rasgos. Aun así, si esto es todo de lo que dispone la fotógrafa genuina, el potencial de su obra para exhibir interacción estará constreñido.

Por desgracia, la fotografía genuina, tal y como la conocemos, ofrece a la fotógrafa poco más: hay muy pocas propiedades vehiculares que sean locales, y aquellas que lo son no se pueden modificar con independencia del contenido. Considérense primero las propiedades disponibles. Tenemos, por supuesto, el color (en blanco y negro o en color) de las distintas partes de la imagen, y también la forma de las partes que tienen esos colores. Pero ¿qué más hay? En la fotografía, tal y como se practica, no hay texturas que varíen a lo largo de la fotografía, solo la textura de la superficie del soporte como un todo. Tampoco hay algo como “la factura” que encontramos en la pintura o el dibujo. Obviamente no hay manejo del pincel, empaste, incisión o cualquier signo de la rapidez con que la superficie quedó marcada. Y lo que es más importante, ni siquiera existen sus análogos en la fotografía. En fotografía, cuando se trata de propiedades

vehiculares locales, la forma y el color parecen ser las únicas.

El abanico limitado de propiedades vehiculares localmente variables no tendría relevancia si estas propiedades variaran independientemente del contenido. Al hablar de la pintura, vemos que mientras la forma general de una línea o área podría fijar el contenido, los detalles de su forma no tienen por qué hacerlo necesariamente. Los detalles pueden importar sin ser de importancia para el contenido. *Prima facie*, la fotografía podría lograr la interacción por medios similares. Sin embargo, a decir verdad, cualquier variación independiente del contenido de los elementos que determinan el contenido no tiene lugar en fotografía. Cualquier diferencia en el color o la forma de las marcas lo suficientemente notable para tener cierta relevancia conlleva una diferencia en la propia forma o en el color representado visualmente. Allí donde los detalles de las propiedades vehiculares dejan de ser una guía el contenido, también cesan de ser de ayuda para cualquier otra cosa. Si aunamos este punto con el anterior, el resultado es que en fotografía toda propiedad vehicular que varía localmente queda por completo al servicio de la determinación del contenido. La fotografía genuina parece querer pasar desapercibida en lo que respecta a propiedades perceptibles más allá de las que precisa el contenido.

De todos modos, todas estas son afirmaciones sobre la fotografía genuina tal y como realmente se practica. Con esto ya es suficiente para exponer la fotografía genuina en su actual etapa de desarrollo al reto que estoy planteando. No obstante, podríamos preguntarnos hasta dónde alcanzan estas limitaciones. ¿Podríamos ampliar el rango de propiedades vehiculares que la fotografía genuina exhibe y que la fotógrafa controla, expandiendo, por ende, sus oportunidades de crear interacción? Quizás. Sin embargo, existen, como poco, obstáculos significativos para cualquier desarrollo de esta clase. Permítanme usar algunos párrafos para señalar al menos dónde descansan estas dificultades.

Antes que nada, un asunto previo. Es importante para cualquier arte que sus productos sean de interés mientras se aprecien por lo que son. Algunas veces, el arte se oculta a sí mismo, pero si siempre hiciera eso, se perdería algo importante para la apreciación. La fotografía genuina no es una excepción: toda la cuestión de su derecho a ser un arte reside en si es de interés artístico *mientras se aprecia como fotografía genuina*. La idea no es simplemente que la fotografía genuina sea un modo de realizar obras artísticamente interesantes, sino que el estar hechas de ese modo sea parte de su interés. Supóngase, por ejemplo, que fuéramos capaces de usar la impresión para crear fotografías indistinguibles de pinturas. Ello no justificaría el derecho de la fotografía genuina a ser un arte. (En la sección 2, presenté la idea de que una manera de lograr la comunicación es explotar el hecho de que la obra está realizada de un modo particular. Aquí la idea es un poco diferente: se logre el fin artístico que se logre, por los medios que sean, una apreciación apropiada de esos logros implica ser consciente de la forma artística en liza).

Esta consideración se combina con otras anteriores imponiendo un requisito sobre cualquier extensión de la fotografía auténtica. El requisito tiene que ver con la transparencia de sus productos: el origen de sus diferentes propiedades debe estar disponible para el espectador. Cualquier extensión tiene que producir obras cuyo contenido se imprima claramente, bajo pena de no otorgar a este modo de producir imágenes papel alguno en su apreciación. Todo esto debe dar por resultado obras cuyas otras características, aparte del contenido, estén claramente bajo el control de la artista, en caso de que las relaciones entre esos rasgos y el contenido deban jugar un papel

en la comunicación de ideas. Quienes evaluaran esta fotografía extendida tendrían que ser conscientes tanto de dónde cesa la impresión como de dónde comienza la intervención de la artista.

Supóngase que enriquecemos el arte de la fotografía de tal modo que sus productos, o bien involucran variaciones neutras para el contenido en propiedades que lo determinan, o bien incluyen el control de propiedades neutras respecto del contenido que varían localmente, o ambas. Necesitaríamos dar a la fotógrafa el control sobre estos nuevos aspectos. Ese control podría radicar en el disparo y la fase final del tratamiento del proceso fotográfico o en el final, cuando la fotografía se imprima o proyecte. Si reside en lo primero, el resultado estará en conflicto con la demanda de transparencia. Si descansa en lo último, no habremos expandido la fotografía genuina, sino que la habremos complementado con un técnica distinta a la impresión o la proyección.

Comencemos con el primero de estos peligros gemelos: nuestras nuevas e hipotéticas propiedades vehiculares son controladas por la fotógrafa en la fase de disparo y tratamiento. La dificultad consiste en limitar este control de tal modo que no proporcione, y se vea que no lo hace, poder sobre el contenido. Si la fotógrafa no debe poseer esto último, no debe poder determinar esas propiedades que fijan el contenido de la fotografía. Pero los cambios que no afectan al contenido se encuentran dentro de un continuo junto con aquellos que sí lo afectan. Los cambios demasiado pequeños en las propiedades que determinan el contenido para modificar el contenido difieren solo en grado de aquellos lo suficientemente notables para tener ese efecto. (Considérese la pintura, donde tenemos ejemplos reales. La habilidad para dibujar una línea con un trazo irregular o cuidadoso trae consigo la habilidad para reproducir ese trazo en cualquier otro lugar y, de este modo, alterar los límites de lo que sea que la línea represente visualmente). E incluso muchas propiedades neutras respecto del contenido son de tal forma que si las alteramos lo suficiente, tendrá consecuencias en el contenido. (Otro ejemplo en pintura, apuntado arriba: a menudo, el control sobre el grosor de las pinceladas deja intacto el contenido, pero trae consigo la posibilidad de producirlas tan gruesas que terminarían por hacer desaparecer los detalles representados). Por tanto, una fotografía expandida tendría que caminar sobre una fina línea, otorgando a la artista el suficiente control para conseguir diferencias apreciables en las propiedades vehiculares sin llegar a concederle control sobre el contenido. No queda bastante claro cómo sería un sistema fotográfico que encontrara este equilibrio. Además, incluso si se pudiera encontrar, no está claro cómo este sistema podría hacer perceptible el control para la audiencia. Los límites en lo que la fotógrafa puede contribuir, y cómo esos límites dejan sitio a la impresión para que aporte todo el contenido, tendrían que poder verse claramente de algún modo. Teniendo en cuenta estos obstáculos, en aquellas fases del proceso fotográfico en que el contenido se genera y donde el control de la fotógrafa de estas propiedades vehiculares se ejercita habrá una fuerte tendencia a otorgarle también control sobre el contenido.

No tendremos que hacer frente a ninguna de estas dificultades si nos situamos al final del proceso. Ya vimos que la impresión y la proyección ofrecían a la fotógrafa control a escala global sobre las propiedades neutras respecto del contenido. Sin duda, hacer variar estas propiedades de una parte de la fotografía a otra conllevará un cambio tecnológico menor. En caso de que la fotógrafa pudiera elegir si cierta parte de la imagen estará sobre papel fotográfico brillante o mate, o de textura gruesa o fina, podría adaptar esas características a los detalles de lo que se representa visualmente.

Aquí no hay problema alguno para satisfacer la demanda de transparencia. La habilidad de Tomatsu a la hora de elegir un fuerte brillo para su fotografía en su conjunto no hace nada por disminuir la conciencia de los espectadores de que su contenido se debe a la impresión. ¿Por qué sería diferente si hubiera variado la textura o la reflectancia solo en ciertas partes de la fotografía? Por supuesto, las propiedades puestas al alcance de la fotógrafa son solo las neutrales al contenido. Es mucho más difícil ver cómo la impresión podría ofrecerle alguna variación independiente del contenido en aquellas propiedades que determinan el contenido. Aun así, extender de este modo su control hacia propiedades locales y neutrales respecto del contenido es fácil de concebir y podría ser relevante. Llevado al extremo, podría usar este control para realizar una fotografía de un lavadero que imitara el de Arkhipov: la superficie brillante allí donde representara visualmente superficies empapadas, pero mate en el resto, la imagen desenfocada (y difícil de averiguar) en aquellas partes que mostraran ropa húmeda. ¿Podría el resultado igualar al cuadro en cuanto a la gama de interacción que exhibe?

Dudo de que cualquier defensor de la fotografía considerara esta posibilidad seriamente. Este modo de introducir la interacción en la fotografía realmente no preserva con claridad el límite entre aquello a lo que la impresión contribuye y aquello que proviene de la artista. Esto se debe a que la intervención de la artista se da solamente tras la generación del contenido. Antes de que haya concretado cualquier elección sobre cómo distribuir la reflectancia, la textura, etc., a lo largo de la superficie de la imagen, la naturaleza de la imagen a imprimir está ya determinada. Es cierto que esa imagen no puede verse a no ser que se imprima o proyecte de algún modo u otro. La impresión fija el contenido, junto con aquellas propiedades que lo sustentan, pero solo *in potentia*. Para darse cuenta de este potencial, la imagen debe hacerse visible, y de esto es de lo que se ocupan la impresión o la proyección. Quizás de esto se sigue que estrictamente hablando no hay imagen alguna anterior a la impresión o proyección. Aun así, su naturaleza está determinada de antemano. Además, es difícil ver cómo alguien puede emplear la impresión o la proyección para generar una interacción interesante sin conocer esa naturaleza.

Para saber cómo es la imagen solo necesitamos imprimirla o proyectarla haciendo uso de medios que añadan tan pocas propiedades perceptibles como sea posible –este es el tipo de producción de imágenes que se enmascara a sí mismo, propio de la fotografía genuina real. Imprimir o proyectar de modos más extravagantes es hacer primar una actividad que es diferente y secundaria, tanto en sentido temporal como epistémico, al proceso de formación de la propia imagen. Pero ese último proceso, el de impresión de una imagen bajo el control secundario de la fotógrafa ya es una actividad generadora de contenido con un producto artísticamente interesante como resultado. De hecho, esa actividad y su producto constituyen precisamente el arte de la fotografía genuina, como ya la conocemos. La impresión extravagante equivale a un tipo de comentario o respuesta al *output* de esa actividad, ajustando propiedades vehiculares locales para reflejar, remarcar o hacer observaciones sobre los rasgos de la imagen impresa.

Este modo de imprimir podría ser muy interesante desde un punto de vista artístico. Ciertamente podría involucrar alguna clase de interacción. Pero esta interacción quedaría lejos del fenómeno que se encuentra en el corazón de un arte representacional comunicativo. En este, el contenido, las propiedades vehiculares y la interacción entre ambos emergen juntos en un proceso único e integrado. En aquel, sin embargo, una forma de actividad artísticamente interesante, la impresión directa,

sería complementada por otra, la impresión o proyección extravagante, que responde a ella. La fotografía terminada sería una amalgama compuesta de productos de estas dos actividades: la imagen impresa y su impresión/proyección. A pesar de lo interesante que esa amalgama resulte ser, se asemejaría a esos pares de objetos artísticos donde uno es un comentario o respuesta al otro –la reproducción impresa y la pintura de la que es originaria, la ilustración y el pasaje de la novela que ilustra, la écfrasis y la imagen que intenta describir. La amalgama imagen/impresión sería tan poco una sola obra de arte representacional comunicativo como esos pares lo son.

¿Dónde deja esto a la fotografía de Tomatsu? ¿*Beer Bottle* logra la interacción solo a costa de explorar esta división entre impresión y comentario? Al explotar su brillo con vistas a un efecto comunicativo, la fotografía, como los extravagantes ejemplos que acabamos de discutir, evita el auto enmascaramiento. Lo hace, sin embargo, con relativa sutileza. Al elegir el brillo elevado sobre uno más bajo o el mate, y aplicando esa elección a la fotografía como un todo, Tomatsu manifiesta control, pero de un modo discreto. Después de todo, si hacemos una imagen visible imprimiéndola, el resultado debe tener alguna propiedad de reflectancia. La práctica fotográfica de su tiempo dio a Tomatsu pocas opciones entre las que elegir, y las ofrecía solo de forma global. Su elección estaba, por tanto, predeterminada en algún sentido, comparada con el ejemplo de la hipotética fotografía que imitaría el cuadro de Arkhipov. Cuanto más dirige la atención una obra hacia la impresión en papel u otro material, mayor es la presión que fuerza la fractura entre la imagen impresa y la impresión que la hace visible. El control relativamente sencillo de Tomatsu le permite aprovechar la interacción sin aumentar excesivamente esa presión.

Dicho esto, puede haber otros modos de incrementar esta presión. En particular, podría ocurrir que si muchas obras usaran propiedades vehiculares globales para interactuar con el contenido, entonces la diferencia entre la imagen y su impresión en papel o cualquier otro material ocuparía un lugar más preeminente en nuestra experiencia. Quizá si nuestro sentido de unidad de la fotografía genuina debe preservarse, entonces casos incluso como el de Tomatsu deben seguir siendo la excepción.

Por tanto, tal y como se practica actualmente, la fotografía genuina ofrece muy poca interacción y no es obvio que pudiera desarrollarse con vistas a ofrecer una interacción significativamente mayor. En suma:

- (4) La fotografía genuina ofrece a la artista únicamente posibilidades limitadas a la hora de controlar la interacción –i.e., en relación con las propiedades globales y neutrales respecto del contenido solamente.

Bueno, ¿y qué? Sin duda, la pintura ofrece a la artista formas de control que la fotografía genuina no puede proporcionarle. La pintura puede, por tanto, explotar la interacción en un grado tal que la fotografía genuina se ha de esforzar incluso para aproximarse. Pero la fotografía genuina seguramente proporciona a sus devotos recursos que la pintura no –si no respecto de otros aspectos, sí en la impresión (véase la última retahíla de ejemplos mencionados en la nota 5). Así pues, ¿por qué deberíamos pensar que la pintura está en general mejor situada como arte representacional comunicativo? ¿Por qué no aceptar simplemente que cada una tiene sus recursos y sus limitaciones? La respuesta es que la interacción no es simplemente un recurso más; su explotación es central en la propia idea de arte representacional comunicativo:

- (5) La explotación de la interacción es central para el desarrollo completo de un arte representacional comunicativo.

En general, la comunicación es de interés artístico cuando nuestro interés queda capturado no simplemente por la idea que se comunica, sino por el modo en que se transmite. Los propios medios a través de los cuales la comunicación se efectúa pasan a formar parte de aquello a lo que prestamos atención. Esto, a su vez, expande los recursos disponibles para la comunicación. Puesto que nuestra atención se dirige ahora parcialmente hacia aquello que previamente se ignoraba o se consideraba solo periféricamente, podemos darnos cuenta de manipulaciones sutiles de estos elementos que anteriormente pasábamos por alto.

Estos últimos comentarios se aplican a toda comunicación de interés artístico, sean cuales sean los medios por los cuales se consiga. Ahora apliquemos esto al arte representacional en particular. Aquí el medio primario para la comunicación es la propia representación. Como vimos, tres de los recursos de la representación son el contenido, las propiedades vehiculares y la interacción entre estos. Ahora bien, como acabamos de apuntar, estos recursos no se pueden explotar para comunicar una idea a menos que la audiencia pueda ser consciente de cómo se manipulan. Esto impone un orden natural sobre ellos. A no ser que se preste atención al contenido, no tenemos en absoluto nada reconocible como arte representacional (¿cómo puede un arte ser representacional si la representación no juega ningún papel en su interés?). Por tanto, la forma básica de arte representacional será comunicar una idea a través del contenido. No obstante, una vez que se le presta atención al contenido, se pueden dar nuevos pasos. En primer lugar, la atención podría expandirse para incluir las propiedades vehiculares de la representación. Pero solo cuando tanto el contenido como las propiedades vehiculares son objeto de atención puede, entonces, llegar a serlo también la relación entre ambos. En consecuencia, hay una senda específica a lo largo de la cual el arte representacional comunicativo puede evolucionar: desde la forma elemental donde el contenido hace todo el trabajo, pasando por una forma más desarrollada donde las propiedades vehiculares también contribuyen, hasta llegar a la forma más desarrollada donde la interacción es explotada<sup>9</sup>.

Nada de lo dicho aquí depende de las peculiaridades de cualquier forma particular de arte representacional. Todo lo que he hecho es desplegar la idea básica de arte representacional. Pero entonces explotar la interacción para comunicar una idea es la culminación de la propia noción de arte representacional –es el final del camino a lo largo del cual esta clase de arte puede viajar. Puesto que la pintura se encuentra en una posición mejor que la de la fotografía genuina para explotar esta interacción, parece que la última se queda corta al menos en comparación con otro

---

9 ¿Qué hay de los otros recursos representacionales, de los medios de producción (que aparecían en mi lista original en la sección 2), o las relaciones tanto entre el contenido de las diferentes representaciones como entre sus propiedades vehiculares (mencionadas al comienzo de la sección 3)? Estos no alteran significativamente las cosas. La interacción es el único recurso cuya consideración presupone atención tanto al contenido como a las propiedades vehiculares. (Los medios de producción y las relaciones entre contenidos precisan solo de atención al contenido, mientras que las relaciones entre propiedades vehiculares requieren atender solo a las propiedades vehiculares). De modo que la interacción por sí sola constituye el final del camino que un arte representacional comunicativo podría recorrer. El camino puede tener sus vericuetos, pero hay sólo un punto final.

arte representacional. (Tampoco es probable que la pintura sea única a este respecto). De ahí, llegamos a nuestra conclusión:

- (1) Si la interacción tiene que jugar un papel en la comunicación de una idea y, por ende, en el arte representacional comunicativo, entonces la interacción debe estar bajo el control de la artista de tal modo que el público pueda percibirlo.
- (2) Para tener un control apropiado de la interacción, la artista debe controlar las propiedades vehiculares independientemente del contenido. Las candidatas son las propiedades que determinan el contenido, así como las propiedades locales y las propiedades globales neutrales respecto al contenido.
- (3) La pintura ofrece a la artista este control respecto a las tres clases de propiedades candidatas.
- (4) La fotografía genuina ofrece a la artista únicamente posibilidades limitadas a la hora de controlar la interacción –i.e., en relación con las propiedades globales y neutrales respecto del contenido solamente.
- (5) La explotación de la interacción es central para el desarrollo completo de un arte representacional comunicativo.

Luego,

- (C) La fotografía genuina, a diferencia de la pintura, no es capaz de desarrollarse por completo como un arte representacional comunicativo.

La auto concepción de la fotografía como impresión está, por tanto, en tensión con su ambición natural: desarrollarse por completo como un arte representacional comunicativo. Este es el verdadero reto para la fotografía.

#### **4. Tomarse el reto en serio**

Sin lugar a dudas, este reto es menos extremo que el pretendido por el artículo de Scruton. El argumento no cuestiona que la fotografía pueda representar cosas ni que pueda comunicar un pensamiento, tampoco que pueda hacer esto de tal modo que explote mucho más que el mero contenido de la fotografía, ni siquiera que debido a todo esto la fotografía pueda poseer un interés considerable como arte representacional. Con todo, todo aquello que el reto pierde en cuanto a su alcance lo compensa en cuanto a su seriedad.

O eso podría creerse. Podrían plantearse diferentes objeciones al reto. Los defensores de la fotografía podrían buscar un error en nuestra argumentación a favor de (C). O podrían aceptar que el argumento afecta a la fotografía genuina tal y como en realidad se practica, pero tomárselo como una invitación a desarrollar esta forma artística de tal manera que lograra trascender sus limitaciones actuales. O simplemente podrían cuestionar la importancia del reto: el argumento a favor de (C) se seguiría, pero (C) sería irrelevante. Puesto que ya he esbozado algunos de los obstáculos que cualquier desarrollo de la fotografía tendría que afrontar, en lo que resta consideraré la primera y la última clase de respuesta, empezando con un primer intento que pasa por identificar un paso injustificado en el argumento.

¿El argumento tiene realmente en cuenta todas las posibilidades de interacción de las que dispone la fotografía genuina? Los escépticos podrían quejarse de que el argumento pasa por alto al menos dos posibilidades. Una es la interacción entre las propiedades vehiculares y el contenido no representado visualmente, puesto que el argumento se limita únicamente al contenido representado visualmente. Este es el contenido por referencia al cual la impresión se define, y, por tanto, aquel cuyo control excluye la propia impresión. Nada en la concepción de la fotografía genuina niega a la fotografía control (de primer orden) sobre otras clases de contenido. Aun así, el contenido representado visualmente, aunque omnipresente y fundamental, no es el único contenido que una fotografía puede poseer. Por ejemplo, una fotografía podría representar visualmente una cosa y de este modo, al mismo tiempo, simbolizar otra (como en el caso de la paloma y la paz), o podría representar visualmente un ejemplar de un determinado tipo (como en las famosas imágenes de Dorothea Lange de sufrimiento durante la Gran Depresión). Quizás la fotografía puede comunicar un pensamiento explotando la interacción entre las propiedades vehiculares y los contenidos de estas otras clases.

La otra posibilidad consiste en explotar las relaciones dentro del contenido representado visualmente. La fotografía “genuina” puede tener un control muy limitado sobre las propiedades vehiculares con independencia del contenido representado visualmente, pero sí tiene un gran control (de segundo orden) sobre los detalles de ese contenido, incluso si ya se ha fijado su tema en general. Por ejemplo, tiene un abanico de posibles composiciones de entre las que elegir la presentación del tema, y su elección entre estas podría ser altamente reveladora de cómo piensa acerca de este<sup>10</sup>. Por supuesto, estas relaciones dentro del propio contenido no contarán como interacción: esta se restringe específicamente a las relaciones entre el contenido y las propiedades vehiculares. Pero, al menos, son sus primas. ¿Por qué su explotación no debería ser central en el arte representacional comunicativo?

Los escépticos están en lo cierto al creer que estos recursos están a disposición de la fotografía genuina, y, sin duda, pueden ser explotados para comunicar una idea. Sin embargo, es la interacción, en la forma discutida anteriormente, aquello que descansa en el corazón de un arte representacional completamente desarrollado. Desde luego, una gran parte del arte representacional no es pictórico y, por tanto, no involucra en absoluto contenido representado visualmente. Pero para cada arte representacional hay una forma de contenido –y algunas veces varias– básica. En las artes pictóricas, este contenido se representa visualmente; en las artes puramente literarias, el contenido es lingüístico; en el teatro, el contenido lo conforman la imitación del habla, la acción y el escenario; y de modo similar con el resto de artes. En cada arte, la(s) forma(s) básica(s) de contenido se puede(n) complementar con contenidos de otras formas de contenido menos básicas: la descripción o la representación musical de una paloma puede simbolizar la paz con la misma facilidad que una representación visual. No obstante, el desarrollo común a todas las artes se da primero, y más relevantemente, a través de las posibilidades abiertas por el contenido básico. Sea cual sea la forma que tome el contenido básico, la fase central del desarrollo de un arte representacional

---

10 Aunque el problema es intrincado, así es cómo yo abordaría el papel de la estructura geométrica –que, como David Davies (2008) argumenta, funciona como un mecanismo para la comunicación de un pensamiento en la obra de Cartier Bresson.

comunicativo comienza por la explotación, en primer lugar, del contenido básico relativo al medio, después de las propiedades vehiculares para esos contenidos y, tras esto, de la interacción entre el primero y las segundas. La exploración de relaciones interesantes dentro del contenido básico corresponde a una etapa dentro del primer momento de este desarrollo. En cambio, la exploración de relaciones entre el contenido no básico y las propiedades vehiculares cae fuera de la fase central de desarrollo en su conjunto. Este tipo de indagaciones podría ser de gran interés: un arte que las tenga en cuenta puede ser más sofisticado que uno que las obvie. Sin embargo, esta clase de relaciones son más bien externas a la línea de desarrollo principal.

Bien, volviendo a considerar el escepticismo relativo a la importancia de (C), encontramos que este puede tener diversos orígenes. (C) hace referencia a la fotografía genuina, pero ¿cuánta fotografía es de este tipo? Una primera opción de eludir el reto nos dice “no mucha”. En la era digital, los fotógrafos pueden manipular sus imágenes con facilidad a través de modos muy diferentes. Incluso en la era analógica, algunos fotógrafos relevantes ponían en práctica frecuentemente diferentes técnicas de revelado que, como mínimo, amenazan el carácter genuino de la fotografía—añadiendo lavados al negativo, subexponiendo o sobreexponiéndolo al imprimir. Así pues, quizás solo una cantidad ínfima de la fotografía que busca tener interés artístico quiere también ser genuina. Si fuera así, ¿por qué debería importarnos si la fotografía genuina está restringida del modo que (C) afirma?

Me parece que es un asunto serio cuánta fotografía artística es genuina. Sospecho que el primer escéptico minimiza la cantidad. Con todo, dado que sería complicado discutir esto sin revisar un buen puñado de ejemplos, me propongo ofrecer una respuesta diferente. (C) atañe explícitamente a la fotografía genuina, pero la tesis puede ampliar significativamente su alcance.

Gran cantidad de fotografía no genuina se crea con el fin de parecerlo. Por ejemplo, muchas imágenes manipuladas digitalmente difícilmente se distinguen de aquellas que no lo han sido. Esto es cierto de la manipulación en nombre del arte como de la manipulación con fines más prosaicos. Por ejemplo, considérense algunas de obras más conocidas de Jeff Wall. Pero si la fotografía no genuina debe asemejarse a la genuina, aquella termina por perder muchos de los beneficios de abandonar las restricciones que impone esta última. Aquello que la fotógrafa necesita, recordemos, no es el mero control de la interacción, sino usar ese control para hacer sus intenciones comunicativas manifiestas. Abandonar la autenticidad le ofrece el control necesario. Pero si su manipulación es manifiesta, el resultado no se asemejará a una fotografía genuina. Y si no es manifiesto, entonces mientras que posee el control de la interacción, no lo hará visible: su audiencia no se percatará de sus intenciones<sup>11</sup>. Si la fotografía no genuina debe parecer genuina, no podrá usar para comunicar una idea su mayor control sobre la interacción, obtenido al traicionar la autenticidad.

La segunda opción para eludir el reto rechaza la idea de que la fotografía genuina debería pretender desarrollarse como un arte representacional comunicativo. Puesto que tal arte involucra un medio particular (la representación) para un fin particular

---

11 Ciertamente el conocimiento de trasfondo de las intenciones de la artista podría permitirnos adivinar lo que la obra por sí sola no revela. Sin embargo, como se dijo (nota al pie 7), si todas las obras de un cierto tipo dependieran para lograr su efecto de conocimiento del efecto pretendido adquirido con independencia de la obra, las obras de esa clase parecerían, en este sentido, comunicativamente inertes.

(la comunicación), podemos rechazar la susodicha pretensión descartando cualquiera de estos dos elementos. Supóngase que rechazamos el fin. Quizás el fin del arte “comunicativo” no sea comunicar, sino demostrar la dificultad o imposibilidad de la comunicación genuina (véase Schwarte 2008, donde se rastrea esta idea en la obra de Heidegger, Wittgenstein y Adorno). Creo que mi reto puede reformularse para acomodar esto. Sea el objetivo usar la representación para comunicar un pensamiento o demostrar las dificultades de hacerlo, los recursos para perseguirlo son los mismos, y la misma disparidad se dará entre aquellos recursos disponibles para la fotografía genuina y aquellos disponibles para las otras artes, como la pintura.

¿Y si rechazáramos el medio? El argumento a favor de la centralidad de la interacción en el arte representacional comunicativo (premisa 5) descansa, según parece, sobre la idea de que la meta de cualquier forma de arte debe ser hacer el mejor uso posible de sus recursos específicos. En nuestro caso, el arte es representacional y, por tanto, los recursos son los de la representación. Esto recuerda al tipo de preocupación con el medio y la búsqueda de posibilidades ofrecidas por este propia de la Modernidad. Pero ¿por qué hemos de pensar que los artistas están todavía interesados en ello? Hoy en día, los artistas, incluidos aquellos que trabajan con la fotografía, usan cualquier cosa que tengan a mano para alcanzar sus objetivos (Campany 2003: 18-20; Batchen 1997: cap. 1). Los fotógrafos no solo manipulan las imágenes (abandonando de este modo la fotografía genuina), sino que también se valen de una diversidad de métodos que no son siquiera fotográficos (rehusando así limitarse a sí mismos a la fotografía en cualquiera de sus formas). La pureza del medio, y la explotación concienzuda de los recursos que ofrece, ya no es de su interés. El reto descansaría sobre una concepción de arte representacional comunicativo que está simple y llanamente anticuada.

Sin embargo, aquí he discutido el asunto en un nivel de generalidad mayor que el del paradigma moderno. La concepción modernista requiere que cada arte –pintura, teatro, escultura, literatura, etc.– haga lo que él solo puede hacer o, al menos, aquello que solo él puede hacer excepcionalmente bien. Mi noción de arte representacional es lo suficiente amplia para englobar todas estas artes. El único “medio” que es central es la representación misma, en concreto los recursos que ofrece. Y la ambición que planteo –explotar ese “medio” al máximo– se propugna de igual modo para todos ellos. Hemos visto que la pintura está en posición para hacer realidad esa ambición, mientras que la fotografía genuina no lo está. Es cierto que, al ponerlo de manifiesto, a veces lo he hecho en términos específicos de las artes pictóricas: por ejemplo, la interacción entre el contenido visualmente representado y las propiedades vehiculares. Además, concedo que diferentes artes involucrarán diferentes formas de contenido básico. Pero la misma cuestión surge para cada arte representacional: ¿puede explotar el rango completo de recursos ofrecidos por sus formas básicas de representación (el contenido de la clase relevante, las propiedades vehiculares, la interacción y los medios de producción) con vistas a la comunicación de una idea? En la mayoría de casos, la respuesta será con toda seguridad “sí”. ¿Por qué dudar de que, por ejemplo, la escultura, el teatro y la literatura, estarán tan bien posicionados para lograrlo como la pintura? Si la fotografía no se halla en esta posición tan afortunada, nos encontramos ante un hecho llamativo –y no hace falta ser un tipo modernista para darse cuenta.

### Bibliografía citada

- Batchen, G. 1997. *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Cambridge (MA): MIT Press.
- Campany, D. 2003. *Art and Photography*. London: Phaidon.
- , 2011. *Jeff Wall: Picture for Women*. Afterall Books.
- Davies, D. 2008. “How Photographs ‘Signify’: Cartier Bresson’s ‘Reply’ to Scruton”. Pp. 167-86, en Scott Walden (ed.): *Photography and Philosophy*. Oxford: Blackwell.
- Grice, P. 1989. *Studies in the Ways of Words*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Hopkins, R. 2005. “Aesthetics, Experience, and Discrimination”. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63: 119-33.
- , 2012. “Factive Pictorial Experience: What’s Really Special about Photographs?”. *Nous*, 46: 709-31.
- King, W. 1992. “Scruton and the Reasons for Looking at Photographs”. *British Journal of Aesthetics*, 32: 258-68.
- Kraus, R. 1981. “The Photographic Conditions of Surrealism”. *October*, 19: 3-34.
- Lopes, D. M. 2003. “The Aesthetics of Photographic Transparency”. *Mind*, 112: 432-48.
- Maynard, P. 1997. *The Engine of Visualization: Thinking Through Photography*. Ithaca: Cornell University Press.
- Podro, M. 1998. *Depiction*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Schwarte, L. 2008. “Die Kunst der Leerstelle: Sprachlosigkeit als Voraussetzung der Verständigung”. Pp. 33-44, en Barbara Gronau y Alice Lagaay (eds.), *Performanzen des Nicht-Tuns*. Viena: Passagen.
- Scruton, R. 1981. “Photography and Representation”. *Critical Inquiry*, 7: 577-603.
- Snyder, J. y Allen, N. W. 1975. “Photography, Vision, and Representation”. *Critical Inquiry*, 2: 143-69.
- Sontag, S. 1978. *On Photography*. New York: Penguin.
- Walton, K. 1984. “Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism”. *Critical Inquiry*, 11: 246-77.
- Warburton, N. 1996. “Individual Style in Photographic Art”. *British Journal of Aesthetics*, 36: 389-97.
- Wicks, R. 1989. “Photography as a Representational Art”. *British Journal of Aesthetics*, 29: 1-9.

EDITA

---

**SEyTA.**  
SOCIEDAD ESPAÑOLA  
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

CON LA COLABORACIÓN DE

---

VICENT  
INSTITUT DE COL·LABORACIÓ  
I INVESTIGACIÓ EDUCATIUA

VICENT  
INSTITUT DE COL·LABORACIÓ  
DEPARTAMENT DE FILOSOFIA

VICENT  
INSTITUT DE COL·LABORACIÓ  
Unitat Docent de Didàctica  
de l'Expressió Plàstica,  
Facultat de Magisteri

  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA  
DEPARTAMENTO DE ESTÉTICA  
E HISTORIA DE LA FILOSOFÍA

  
UNIVERSIDAD DE MADRID  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

  
Universitat Autònoma  
de Barcelona