

¿Por qué debemos preferir la versión débil de la nueva teoría de la fotografía?

Why should we prefer the weak version of the new theory of photography?

PALOMA ATENCIA LINARES

Institución

RESUMEN

Diarmuid Costello ha defendido recientemente una versión fuerte de lo que él llama, siguiendo a Dominic Lopes, *La nueva teoría de la fotografía* y ha criticado una versión anterior de esta nueva teoría, que él considera más débil y restringida. Ambas posiciones —radical y restringida— se oponen a la visión tradicional en filosofía analítica de la fotografía. Sin embargo, Costello sostiene que la posición débil está aún demasiado cerca de esta tradición. Este artículo defiende la posición débil y argumenta que la supuesta versión fuerte es más prescriptiva, restrictiva e inadecuada.

PALABRAS CLAVE

NUEVA TEORÍA DE LA FOTOGRAFÍA, MEDIOS ESTRICTAMENTE FOTOGRÁFICOS, FOTOGRAFÍA, DIARMUID COSTELLO, DOMINIC LOPES

ABSTRACT

Diarmuid Costello has recently supported a radical version of what he calls, following Dominic Lopes, *The new theory of photography* and he has criticized a position within this theory that he considers weaker and restrictive. Both views – radical and restrictive – are opposed to the received view in the analytic philosophy of photography. However, Costello argues that the weaker version is too close to orthodoxy. This paper constitutes a defense of the purported restrictive view and argues that, as a matter of fact, the radical version is more prescriptive, restrictive and inadequate.

KEYWORDS

NEW THEORY OF PHOTOGRAPHY, STRICTLY PHOTOGRAPHIC MEDIA, PHOTOGRAPHY, DIARMUID COSTELLO, DOMINIC LOPES

DURANTE VARIAS DÉCADAS, la discusión filosófica sobre la fotografía se ha concentrado en una posición que denominaremos *ortodoxa* sobre su naturaleza. Según esta posición, la imagen fotográfica sería una forma especial de representación pictórica. La esencia de la fotografía radicaría en su *conexión especial*—tanto fenomenológica como epistémica—con *lo real*. Dependiendo de cómo se interprete, esta conexión impondría restricciones al alcance artístico de la fotografía, según la capacidad que se le adjudique para representar ficciones.

En los últimos años, sin embargo, ha surgido una *nueva oleada* de teorías de la fotografía, a las que Diarmuid Costello se ha referido recientemente como *la Nueva Teoría* de la fotografía (Costello 2017). Esta *Nueva teoría*, encabezada por Dominic McIver Lopes (Lopes 2016) y secundada por Costello, es un intento de cambiar los términos de la discusión y dejar atrás la posición ortodoxa. La *Nueva teoría*, sostiene Costello, se nos presenta en dos variantes: denomina a la primera *la nueva teoría en versión restringida* (a la que yo llamaré aquí la *versión débil*); la segunda sería, para Costello, *la nueva teoría radical*. Costello, siguiendo a Lopes, se alinea con la versión radical al considerar que la versión débil es insatisfactoria por ser demasiado conservadora y estar cerca de la ortodoxia.

En este artículo me propongo responder a algunas críticas que Costello hace a la posición débil e intentar persuadir al lector o lectora de que tal debilidad es, en algunos sentidos, más progresista y adecuada que la posición radical de la *nueva teoría*. Por supuesto, lo importante no es cuál sea más progresista, sino cuál de ellas nos ofrece un marco más razonable o mejor para entender la práctica de la fotografía. A mi juicio, la posición débil nos ofrece la mejor alternativa.

En particular, argumentaré que (1) la posición débil puede responder fácilmente a algunas de las objeciones que Costello avanza en su reciente libro —y más específicamente contra las tesis de Paloma Atencia-Linares (Atencia-Linares 2012). Más aun, en contra de lo que sostiene Costello, esta posición no prescribe una noción restrictiva de lo que sea una fotografía. De hecho, sostendré que (2) debemos abandonar el proyecto de dar una definición filosófica de lo que cuenta como «una fotografía» en términos de condiciones necesarias y suficientes, aunque estas se entiendan—al modo de la versión radical—de un modo amplio. Después de todo, una de las propuestas que caracterizan a la nueva teoría de la fotografía es la de centrarse en la comprensión del *proceso fotográfico* más que en la *definición de la fotografía*. Además, sostendré que (3) la noción de «medios fotográficos»—o lo que es «distintivo de la fotografía»—que la versión débil propone, es, de hecho, menos restrictiva que la que propone la versión más radical. El énfasis en la noción del *evento fotográfico* que propone la *nueva teoría radical* como el único fenómeno *distintivamente*

fotográfico es problemático e incorrecto. Además, dicha concepción de lo distintivamente fotográfico nos devuelve al modo ortodoxo de concebir la fotografía.

I. LA POSICIÓN ORTODOXA Y LA POSICIÓN DÉBIL DE LA NUEVA TEORÍA.

UNA BREVE INTRODUCCIÓN

Antes de esbozar las ideas de Costello y sus críticas de la versión débil de la *Nueva teoría*, procederé a dar una idea general de la posición ortodoxa y algunas reacciones a ella por parte de algunos filósofos que Costello adscribe a la versión restringida de la *Nueva teoría*.

A grandes rasgos, la ortodoxia en filosofía (analítica) de la fotografía se caracteriza por distinguir ontológicamente —de un modo radical— las fotografías de otras representaciones pictóricas y enfatizar, en contraposición a las segundas, las ventajas epistémicas y diferencias fenomenológicas de las primeras. En realidad, esta llamada ortodoxia, es una sistematización de ideas en circulación desde los orígenes de la fotografía y recoge la intuición que está presente en teóricos clásicos como Bazin, Barthes, Sontag o Cavell de que las imágenes fotográficas están intrínsecamente ligadas a lo real.¹ Esta conexión, además, sostiene la ortodoxia, tiene que ver con el automatismo y la condición mecánica del dispositivo fotográfico.

En su formulación más moderna y filosófica, la idea central es que las fotografías son un caso de significado natural —á lá Grice— mientras que otras representaciones pictóricas son casos de significado no natural (Walton 1984, Currie 1990). La naturaleza de la representación fotográfica y lo que define a una fotografía consiste en una conexión meramente causal (contrafáctica), no mediada por la mente o intenciones de un agente, entre un objeto real con un material fotosensible. La producción de otras representaciones pictóricas, en cambio, requiere necesariamente la mediación de un agente intencional (Scruton 1981, Walton 1984, Currie 1990). Esta conexión meramente causal *o natural* con el objeto, es lo que determina cuál es el sujeto de la representación y lo que define, en última instancia, lo que es una fotografía. Para la mayoría de los filósofos que siguen esta línea de investigación, esto hace que las fotografías sean epistémicamente ventajosas con respecto a otras imágenes: la relación causal garantiza que las fotografías sean (siempre) rastreadores fiables, no dependientes de las creencias de un agente, de rasgos de las escenas del mundo (*belief-independent feature-tracking*). Para la ortodoxia más radical, sin embargo, esta forma *específicamente fotográfica* de representar tiene tres consecuencias. En primer lugar, supone que las imágenes que no

1 Ver Bazin 2014, capítulo 1; Barthes 2005; Cavell 1979; Sontag 1973. Para las relaciones entre las posturas de los teóricos clásicos y las de los filósofos analíticos contemporáneos ver Walton 1984; Currie 1999; Costello 2017, introducción y capítulo 1.

sean producto de esta mera relación causal sin mediación intencional, no son fotografías puras. Es decir, cualquier intervención agencial transforma a las imágenes en pinturas (Scruton 1981).² En segundo lugar, esta concepción de la fotografía bloquea o pone límites a la capacidad artística del medio, pues la capacidad artística de un medio requiere una agencia intencional que confiera un pensamiento a la imagen (Scruton 1981, Hopkins 2010). Finalmente, evita que las fotografías representen—por medios estrictamente fotográficos— entidades de ficción pues, como es obvio, lo que no existe, no puede interactuar causalmente con un material fotosensible (Scruton 1981, Currie 2008, Friday 1997, Cavedon-Taylor 2010).

Durante varias décadas la discusión de estas posiciones monopolizó el debate filosófico sobre la fotografía. Con el cambio de siglo, no obstante, se fue fraguando un movimiento en oposición a esta ortodoxia. Lo que se ha dado en llamar *La nueva teoría* (NT) es un programa de investigación que, en líneas generales, se opone a la caracterización reduccionista de lo que es, para la ortodoxia, una imagen fotográfica. En primer lugar, niega que la esencia de la fotografía sea la de una imagen que represente en virtud de una relación causal independiente de las creencias o intencionalidad de un agente; en segundo lugar, niega que exista una distinción tan radical entre las fotografías y otras representaciones pictóricas y, finalmente, pretende hacer más énfasis en los aspectos artísticos, y no tanto en los epistémicos, de la fotografía.

La motivación detrás de la primera oleada de la NT fue fundamentalmente responder a la noción restrictiva de lo que es una fotografía que la ortodoxia proponía, así como a lo que ésta consideraba *representación específicamente fotográfica*. En lo que ha resultado ser un artículo muy influyente, Dawn Wilson (de soltera, Phillips), desafiaba uno de los principales supuestos de la posición ortodoxa, cuestionando que una relación puramente causal como la descrita anteriormente, pudiera de hecho, determinar *el sujeto* de la fotografía o lo que una fotografía representa o retrata. Wilson argumentaba que

[Si] la relación fotográfica es meramente causal, entonces no nos encontraríamos preguntándonos cómo explicar ninguna relación entre la fotografía y su «sujeto». Esto sería el mismo error que pensar que una línea de residuos arrastrada [por la marea] en la playa tiene alguna relación con su sujeto: a saber, la marea [...] Si es el caso de que una fotografía tiene un sujeto, entonces el sujeto no puede ser determinado únicamente por una relación causal. (Phillips 2009, 330-31)

2 Scruton sostiene que, si un fotógrafo procede «a pintar cosas dentro o fuera, a retocar, alterar o hacer un pastiche como le plazca [...] el fotógrafo se convierte en un pintor» (Scruton 1981, 593).

Tener conocimiento del proceso causal, argumenta Wilson, nos hace entender algo del funcionamiento del medio fotográfico, pero no puede determinar por sí mismo cuál sea el objeto representado. Además, el proceso causal de producción de la fotografía, de acuerdo a Wilson, es mucho más complejo de lo que la teoría ortodoxa describe y eso es, en último caso, lo que tenemos que entender si queremos dar sentido a la naturaleza peculiar y distintiva de la fotografía. Lo que distingue a las fotografías de otros tipos pictóricos, sostiene Wilson, no es que las primeras *representen* por mera causalidad ‘natural’; más bien es el hecho de que las fotografías tienen un proceso de producción distintivo que Wilson caracteriza de la siguiente manera:

1. Se forma una imagen de luz, usando objetos del mundo y fuentes de luz en un estado de cosas ordinario;
2. Ocurre un *evento fotográfico*: se registra la imagen de luz y se produce una imagen latente —aún no existe una fotografía propiamente dicha pues no hay imagen visible.
3. La información registrada y guardada pasa por un proceso para crear una o varias imagen(es) visual(es) patentes: fotografías propiamente dichas.
4. La apariencia de la fotografía pone al espectador en posición de saber algo acerca del evento fotográfico.

Mientras que la ortodoxia parece reducir lo que es la imagen fotográfica a lo que Wilson llama el *evento fotográfico*, al que caracterizan, además, de un modo meramente causal, Wilson, siguiendo en parte a Patrick Maynard (Maynard 2005), hace énfasis en que, hasta ese punto del proceso, aún no existe, estrictamente hablando, una imagen. Para obtener una fotografía propiamente dicha, sostiene Wilson, han de llevarse a cabo otros procesos donde la agencia intencional puede y suele tener mayor cabida.

Esta caracterización del *proceso fotográfico* de un modo más pormenorizado y menos reduccionista y simplificado motivó a varios otros teóricos a extender esta línea de investigación.

Paloma Atencia-Linares, por ejemplo, basándose en la caracterización que ofrece Wilson sobre el proceso fotográfico, ha cuestionado la idea tradicional sobre lo que cuenta como *representación por medios estrictamente fotográficos* para argumentar en contra de la supuesta imposibilidad de la fotografía para representar ficciones (Atencia-Linares 2012).³ Frente a la idea de la ortodoxia de que la representación *estrictamente fotográfica* consiste en una relación

3 La intención de este artículo, como explicaré más adelante, no era objetar o proponer una definición de fotografía. Por el contrario, lo que se pretendía era dar cuenta de lo que puede considerarse una representación con uso de medios estrictamente fotográficos.

causal no mediada por creencias o estados mentales que transcribe o rastrea fiablemente las características de una escena real, Atencia Linares propone que lo que es específico a la fotografía—o lo que es estrictamente fotográfico—es la explotación, control y manipulación de la luz y sus efectos *durante todas las etapas del proceso de producción y no solo en el momento del disparo*. Siguiendo esta línea de pensamiento, lo que se propone es entender la noción de representación por *medios estrictamente fotográficos* como:

Cualquier acción o técnica llevada a cabo o teniendo lugar durante la producción de la imagen, incluyendo las etapas de *transducción* o *registro*, que consistan solo en la explotación, manipulación o control de la incidencia de luz en, o su interacción con, un material fotosensible. (Atencia-Linares 2012, 22)⁴

La explotación, manipulación y control de la luz sobre el material fotosensible puede ocurrir de forma automática y no mediada por ninguna mente, es más, dada la tecnología fotográfica, quizás sea posible que esto típicamente sea así—y aquí Atencia Linares hace una concesión a la ortodoxia. Sin embargo, esta descripción en ningún caso excluye la mediación intencional. Lo específico a la fotografía es la formación de imágenes a partir de la luz, no el automatismo ni la independencia de estados mentales en el proceso de producción. Esto, argumenta Atencia-Linares, nos ayuda a ver por qué la fotografía sí puede representar ficciones por medios estrictamente fotográficos: en muchos casos se puede manipular y controlar la incidencia de la luz para obtener imágenes no realistas.⁵

II. LAS CRÍTICAS DE COSTELLO A LA VERSIÓN DÉBIL

La primera oleada de la nueva teoría sentó las bases de una nueva línea de investigación: la esencia de la fotografía no es una forma de representar en virtud de una relación causal no mediada por la mente de un agente, y una fotografía no es necesariamente el resultado de dicha relación de *causación natural*. El proceso fotográfico es más complejo y va mucho más allá de un disparo de la cámara. Más aun, los supuestos medios estrictamente fotográficos

4 Por *transducción*, Atencia-Linares entiende el proceso de transformar la información latente registrada en el evento fotográfico en una o varias imágenes patentes. Por *registro* se entiende la fijación del patrón creado por la impresión de luz en el material fotosensible.

5 El argumento de por qué o cómo pueden las fotografías representar ficciones por medios estrictamente fotográficos no es relevante para lo que se va a desarrollar aquí. Por ese motivo, excluyo una explicación más pormenorizada. Para el lector o lectora interesada ver Atencia-Linares 2012.

están más relacionados con la exposición, control y manipulación de la luz que con la noción de causación natural.

No obstante, para filósofos como Diarmuid Costello, las propuestas de esta primera oleada son aún muy restrictivas. En particular, Costello opina que la propuesta de Atencia-Linares tiene dos problemas fundamentales. Por un lado, sostiene Costello, su idea de lo que ha de considerarse «estrictamente fotográfico» es restrictiva:

La definición de Atencia-Linares solo reconoce un subconjunto de [...] procesos como estrictamente fotográficos. Al seleccionar específicamente el control de la interacción de la luz con el material fotosensible, [la definición] contempla algunas, pero no todas las cosas que los fotógrafos típicamente llevan a cabo en el cuarto oscuro. (Costello 2017, 85)

Por otro lado, de acuerdo a Costello, de esta idea de lo que es *estrictamente fotográfico* se sigue una definición de lo que es una fotografía que es prescriptiva e inadecuada:

Esas restricciones distinguen lo que es fotográfico de lo que no lo es de un modo arbitrario. [...] ¿Está obligada la fotógrafa a tomar una vía más enrevesada si quiere que su trabajo cuente como puro? Es difícil ver por qué debería hacerlo, pues ¿de dónde derivarían dichas prohibiciones o prescripciones su fuerza normativa? No debe ser la filosofía, sino la práctica y la crítica lo que determine lo que cuenta como una fotografía.» (Costello 2017, 86-87)

Por estas razones, alega, la versión radical de la nueva teoría (NT-R) es más aconsejable.

En lo que sigue de esta sección, discutiré más detalladamente estas dos objeciones para luego, en la siguiente sección, desarrollar algunos aspectos centrales de la NT-R y evaluar si de hecho ésta es preferible a las propuestas que Costello critica. En primer lugar, examinaré la primera objeción, *i.e.*, la idea de que la definición de lo que cuenta para la NT-D como *estrictamente fotográfico* excluye como fotográficos varios procesos que se usan frecuentemente en las prácticas fotográficas.

La objeción de Costello consta de una serie de casos de técnicas empleadas comúnmente en la práctica fotográfica que, según Costello, quedan excluidos como *estrictamente fotográficos* en la posición propuesta por Atencia-Linares. Aquí cito dichos casos y propongo respuestas que, pienso, invalidan las objeciones.

Caso I: Imagine a una fotógrafa que quiere evitar la exposición de una parte de la imagen mientras la imprime [o positiva sobre papel]. Si hace esto cortando una máscara de papel para tapar el área del negativo, o utiliza algún tipo de deflector

(incluyendo sus manos) para proteger el área relevante del papel subexpuesto («aclarado»), esto contará [de acuerdo a la propuesta de Atencia-Linares] como hacer la imagen por medios estrictamente fotográficos, puesto que ambas técnicas son medios de controlar la interacción de la luz con un material fotosensible. Pero si un modo más conveniente o preciso de obtener los mismos resultados fuera aplicar sobre la emulsión del negativo una solución opaca para enmascarar, no queda claro que fuera a contar [como estrictamente fotográfico]. (Costello 2017, 85-86)

Lo que sugiere Costello, si lo interpreto bien, es que una técnica perfectamente común, además de conveniente y precisa, de obtener una imagen como la que describe sería la de aplicar un agente enmascarador⁶ que evitaría que una sección de la imagen fuera afectada por los químicos de revelado. De este modo, se impediría que esa sección de la imagen latente se hiciera visible. Esto, dice Costello, no contaría como un medio estrictamente fotográfico dentro de la definición de Atencia-Linares, lo cual no parece aceptable.

Sin embargo, no está claro que esto sea correcto. La técnica a la que alude Costello podría describirse como un proceso que controla la interacción (o el efecto) de la luz en el material fotosensible *durante el proceso de transducción*. Después de todo, lo que la fotógrafa está haciendo es evitar cualquier tipo de efecto que la acción de la luz hubiera podido tener en los haluros de plata en caso que los químicos hubieran interactuado con ellos. El hecho que la máscara sea aplicada «pintando» sobre la emulsión no cambia el hecho de que lo que se esté haciendo sea controlar la acción de la luz—después de todo está evitando que haya un efecto visible. Hay casos en los que dibujar sobre las imágenes efectivamente no contaría como *medios fotográficos* de acuerdo a la definición, pero esos son casos donde el proceso de pintar no juega ningún papel en la manipulación o control de la interacción de la luz en el material fotosensible.

Veamos el segundo caso:

Otro medio completamente estándar de conseguir el mismo resultado» [i.e. evitar la exposición de alguna parte de la imagen a la hora de imprimir o positivar la imagen] que la postura de Atencia-Linares descartaría sería revelar selectivamente la superficie de la impresión manteniendo parte del área de la misma dentro (o fuera) del líquido revelador durante el revelado. Esto quedaría excluido de la teoría porque no ‘consiste solamente en la explotación, manipulación o control de la incidencia de luz en, o su interacción con, el material fotosensible,’ pese a que este proceso conlleva el control de algo igualmente fundamental a la fotografía,

6 Los agentes enmascaradores son productos que se aplican en el papel fotográfico o en la impresión durante el proceso de revelado para evitar que los químicos interactúen con una parte específica de la superficie. Una vez que el proceso de revelado culmina, se lavan y retiran.

el proceso a través del cual se hace visible la reacción química de los haluros de plata con la luz (Costello 2017, 86).

En respuesta a este caso, se puede dar un argumento similar al que se ofreció para el caso anterior. El ejemplo pretende mostrar que «revelar selectivamente la superficie de la imagen manteniendo un área de la misma dentro (o fuera) del líquido revelador durante el revelado» no cuenta como estrictamente fotográfico para Atención-Linares. Pero no está claro que esto sea así. Al no permitir que parte de la superficie del papel entre en contacto con el líquido de revelado, lo que uno está haciendo es bloquear el efecto que la luz tendría en los haluros de plata (ahora convertidos en plata metálica) si los químicos hubieran interactuado con ellos, de modo que no habría por qué no considerar esta técnica como una forma de control de la incidencia de la luz en el material fotosensible.

Veamos finalmente el tercer caso.

[S]i un fotógrafo deja pasar luz a través de sus manos de modo tal que exponga por más tiempo un área particular de la imagen («quemado») esto cuenta como «medios fotográficos». Pero si una forma más conveniente o precisa de obtener el mismo resultado fuera frotar un área de la imagen vigorosamente con un algodón durante el revelado para acelerar la acción del líquido revelador (al incrementar la temperatura local de la superficie de la imagen), eso no contaría [como medios estrictamente fotográficos] (Costello 2017, 86).

De nuevo, no está claro que esta objeción sea válida. El líquido revelador es un agente *reactor* que tiene la capacidad de identificar cristales que han sido expuestos a la luz. Incrementar la temperatura durante el proceso de revelado es un modo de acelerar el proceso de *reducción* de los cristales expuestos, normalmente para incrementar el contraste o la densidad de las áreas expuestas en la imagen. Otro modo de describir esto puede ser que dicho proceso es un modo de controlar el modo en el que terminará luciendo el efecto de la exposición de la luz en el material fotosensible. Claramente lo que la fotógrafa está haciendo aquí no es controlar directamente cómo el rayo de luz expone la superficie fotosensible, pero la acción de la luz en la superficie fotosensible no culmina con la exposición —tiene más efectos que pueden ser controlados de distintos modos. Lo que la fotógrafa está haciendo aquí, yo creo, es controlar los efectos ulteriores de esta exposición de luz y esto, se ajusta perfectamente a la idea de «interacción de luz con la superficie fotosensible.» Cómo interactúa la luz con el material fotosensible depende, en parte, de cómo sean usados y manipulados los químicos que permiten que la imagen latente se vuelva visible.

Parece pues que los ejemplos que da Costello no son del todo convincentes para probar que la idea de *medios (estrictamente) fotográficos* excluye muchos

procedimientos realizados por los fotógrafos a la hora de producir una imagen. Es cierto, no obstante, que hay varias técnicas y procedimientos que son frecuentes en la práctica fotográfica y que, de hecho, sí quedan excluidos por esta definición. Esto es algo que Atencia-Linares claramente reconoce (Atencia-Linares 2012, 21). Sin embargo, esto de ningún modo implica, como sugiere Costello en su segunda objeción, que usar estas técnicas o procedimientos impidan que una imagen producida usando estas técnicas cualifique como fotográfica. No hay nada en la posición de Atencia-Linares —como parece sugerir Costello— que la comprometa con la tesis de que si una imagen no está hecha por medios estrictamente fotográficos, entonces no es una fotografía o es una especie de fotografía ‘a medias’. La posición tampoco obliga de ninguna manera a sus defensores a sostener que los fotógrafos que decidan usar medios no fotográficos se convierten en pintores.

La propuesta de definir lo que cuenta como *medios estrictamente fotográficos* tiene la intención de mostrar, contra la teoría tradicional, que una fotografía o fotógrafo podría producir, si esta fuera su elección, una representación de una entidad de ficción por medios estrictamente fotográficos. Pero no implica *debiera hacerlo* si quisiera que su imagen contase como una fotografía. En otras palabras, la propuesta es descriptiva, no prescriptiva. Definir o describir lo que cuenta como medios fotográficos es una cuestión distinta de proponer una definición de lo que cuenta como una fotografía. No hay ninguna implicación que se derive de lo primero a lo segundo. Después de todo, puede haber imágenes que combinen representaciones hechas por medios fotográficos y no estrictamente fotográficos que cuenten como fotografías. Así mismo, puede haber otras imágenes que hagan lo mismo—combinar técnicas fotográficas y no fotográficas—que no tenga sentido categorizar como fotografías. De la versión restringida, al menos de la posición de Atencia-Linares no se sigue ninguna definición de lo que cuente como fotografía. De hecho, como argumentaré en breve, un problema serio de la NT-R es que intenta extrapolar de la descripción del proceso fotográfico una la noción de fotografía.

III. LA POSICIÓN RADICAL Y LA NUEVA DEFINICIÓN DE LA FOTOGRAFÍA

Posiciones más radicales como la de Dominic Lopes (Lopes 2016), favorecida por Costello, también rechazan el reduccionismo de la teoría ortodoxa y defienden la idea de que para entender la fotografía tenemos que tomarnos en serio el proceso fotográfico tal y como lo describe Wilson. Sin embargo, Lopes va más allá y deriva una nueva definición de lo que es una fotografía de la descripción del proceso fotográfico:

¿Qué es una fotografía? La nueva teoría responde: una fotografía es una imagen que es el producto de un proceso fotográfico que incluye un evento fotográfico y además [otros] procesos para marcar superficies. Expresado al completo:

Una fotografía es el resultado en forma de imagen [*image output*] de un proceso productor de marcas que toma como insumo [*input*] un evento electro-químico que registra información de una imagen de luz de una escena pro-fotográfica (Lopes 2015, 81)

Diarmuid Costello propone la siguiente paráfrasis de esta definición:

Un ítem es una fotografía si y solo si es una imagen que es el producto de un proceso fotográfico donde el proceso fotográfico incluye (1) un evento fotográfico así como (2) procesos para la producción de imágenes (Costello 2017, 88)

La motivación de esta definición es dar cuenta de que, pese a que la fotografía se origina en el registro de una imagen de luz, hay múltiples procesos posteriores que pueden tener lugar en la producción de una fotografía que este medio comparte o puede compartir con otras formas de producción de imágenes, sin que la utilización de estos procesos evite que las imágenes sean consideradas fotografías. Una ventaja que, se supone, deriva de esta definición es que es suficientemente abierta como para contar como fotografías casos polémicos como las «pinturas fotográficas» de Gerhard Richter, que el propio autor considera fotografías.⁷ Las pinturas fotográficas de Richter son lo que normalmente se describiría como pinturas fotorrealistas —imágenes hechas con pintura que intentan copiar el aspecto fenomenológico hiperrealista de la fotografía. Sin embargo, Richter ha declarado explícitamente que él prefiere considerarlas fotografías. Este caso puede ser controvertido, pero si uno toma las declaraciones de Richter al pie de la letra, desde luego favorece la postura de Lopes. Ahora bien, el problema con esta definición es que cuenta como fotografías casos que muchos otros autores de pinturas similares y las prácticas de crítica artística no categorizarían en ningún caso como tal. Un ejemplo claro es mencionado por el propio Costello, el caso (hipotético) de una pintura fotográfica imaginaria de la catedral de Colonia:

[Imaginemos que] Richter proyecta una fotografía de la Catedral de Colonia sobre la superficie de un lienzo, delinea los contornos y comienza a pintar en la imagen. Casi al terminar, comienza a emborronar el retrato que había creado, echando

7 Las pinturas fotográficas de Richter son lo que normalmente se describiría como pinturas fotorrealistas. Sin embargo, Richter ha declarado explícitamente que él prefiere considerarlas fotografías. (Richter 1995, p. 73).

disolvente a lo largo de la superficie. Aplicando más y más disolvente, pero aún insatisfecho, recurre o bien a eliminar por completo la imagen o a echar pintura fresca a lo largo del lienzo con una hoja de serigrafía. La imagen resultante es un gris abstracto monocromático con trazos residuales de otros colores y alguna textura. (Costello 2017, 94)

La idea es que esta imagen hipotética se origina en un evento fotográfico, pero ¿estaríamos dispuestos a llamar a esto una fotografía? Y más aún, ¿tendría sentido considerar esta obra como fotografía? El hecho hipotético de que la pintura se originara en el evento fotográfico, por una parte, y el dato de que es una obra ficticia de Richter, por otra, podría inclinarnos a considerarla, en efecto, una fotografía. Podríamos decir, quizás, que los «orígenes fotográficos» juegan un papel central en la apreciación y si Richter mismo quisiera llamar a esta obra una «fotografía» quizás haya alguna razón para hacerlo. Sin embargo, podemos encontrar otros casos reales—no ficticios— en los que la definición propuesta por Lopes resulta, de hecho, implausible. Aquí señalo algunos.

En primer lugar, muchas, si no la mayoría, de las pinturas fotorrealistas tienen como fuente —o están basadas en— fotografías que toman como modelos. En estos casos, se cumplirían las condiciones 1 y 2 de la definición de Lopes. Sin embargo, en la gran mayoría de los casos, (i) los autores típicamente consideran a sus obras como pinturas, (ii) las prácticas de crítica artística toman estas obras como pertenecientes a una subcategoría o estilo de pintura y (iii) tiene mucho sentido apreciar estas obras como pinturas y no como fotografías, pues el elemento de sorpresa y admiración cuando a uno le dicen o se da cuenta de que la obra es una pintura, quedaría opacado si se categoriza la obra como una fotografía.

De hecho, hoy en día muchas pinturas y dibujos realistas y no tan realistas (como retratos y paisajes) toman como fuente o se basan en fotografías. Al contrario que en el caso de las pinturas fotorrealistas, estas pinturas no pretenden imitar la fenomenología de la fotografía, pero sí usan fotografías como fuente porque es más sencillo y cómodo utilizar una fotografía que pasar horas enfrente de un modelo o de un paisaje natural. Siendo esto así, uno se pregunta, ¿el hecho de que el proceso de producción de estas imágenes contemple un evento fotográfico en su origen⁸ nos permite considerar estas imágenes como fotografías? Me parece que una respuesta positiva a esta pregunta supondría asumir una posición sumamente revisionista.

El siguiente ejemplo hace aún más evidente lo absurda que puede resultar la definición propuesta. Si tomamos una fotocopia de, por ejemplo, un libro

8 Al fin y al cabo el proceso de producción conlleva el uso de una fotografía y las fotografías implican la existencia de un evento fotográfico.

o una circular y hacemos algunos garabatos en los márgenes, esto también cumpliría con las dos condiciones de Lopes. La fotocopia involucra, de hecho, un evento fotográfico y los garabatos en los márgenes suponen otro tipo de técnicas de producción de imágenes. Pero ¿estaríamos dispuestos a decir que la circular o la fotocopia son una fotografía en un sentido relevante? Me parece que no. Considerando todo esto, parece que la crítica que Costello dirige a la posición moderada de Atencia-Linares, estaría mejor dirigida a NT-R que Costello favorece: «no es tarea de la filosofía sino de la práctica artística y la crítica *determinar lo que cuenta como una fotografía.*»

La NT surge de sustituir la pregunta *¿qué es una fotografía?* por la de *¿qué es la fotografía?* Y responder esta última llevó a que se hiciera explícito el proceso fotográfico subyacente, que los teóricos ortodoxos concebían de un modo reduccionista. Volver a la pregunta original y responderla a base de condiciones necesarias y suficientes (tan inadecuadas como acabamos de ver) se me antoja un retroceso.

Quizás, como filósofos, la única posición liberal que podemos tomar con respecto a lo que supone que una imagen sea considerada una fotografía se basaría en ponderar el proceso de apreciación y categorización que llevan a cabo las propias prácticas fotográficas. Desarrollar esa posición excede los propósitos de este artículo, pero un esbozo de propuesta podría ser seguir las ideas de Kendall Walton en su artículo «Categories of Art». Siguiendo el espíritu waltoniano, podríamos decir que algo es una fotografía si una imagen pertenece a tal categoría artística, i.e. la categoría de fotografías. Para Walton, las categorías del arte son modos de clasificar obras de manera tal que dicha clasificación afecta a su apreciación. La pertenencia a la categoría «fotografía», como cualquier otra categoría artística, no estaría determinada necesariamente por cuestiones esenciales de un medio, ni por condiciones necesarias y suficientes, sino por un conjunto de criterios no esenciales que incluirían no sólo propiedades internas a la obra (propiedades estándar, contra-estándar y variables),⁹ sino otros elementos como que la categoría en la que el/la artista pretende que su obra sea apreciada, o que el público o instituciones artísticas contemporáneas a la obra consideran cierta categoría como la más adecuada para entenderla.

Puesto que la práctica de la fotografía es una práctica establecida, no sería muy complicado determinar cuáles son las propiedades que tienden a estar presentes en las imágenes que clasificamos como fotográficas o que típicamente nos llevan a clasificar imágenes como fotografías (propiedades estándar) y cuáles son aquellas que raramente encontramos en imágenes que llamamos fotografías o que tienden normalmente a desclasificarlas como tales (propie-

9 Ver Walton 1970

dades contra-estándar). Entre las primeras (propiedades estándar) podríamos contar ítems tales como ser una representación pictórica bidimensional con una fenomenología realista peculiar (similar a la de un espejo, o en la que percibamos a los sujetos y escenas como particulares),¹⁰ ser producida preponderante por ‘medios fotográficos’ (tal y cómo se concibe esta definición en Atencia-Linares), carecer de una textura tridimensional en su superficie, etc. Entre las propiedades contra-estándar podríamos contar ítems tales como presentar un número significativo de elementos que involucren pintura, tinta o cuyas marcas no estén hechas por el efecto de la luz, no tener una fenomenología realista, etc. Estas características, sin embargo, no supondrían la última palabra de cara a la clasificación, puesto que, de nuevo, las intenciones del autor y las prácticas de clasificación y apreciación jugarían un papel significativo.

En cualquier caso, el punto que intento dejar claro es que, pese a que la NT-R ofrece una visión más liberal que la ortodoxa respecto a la definición de fotografía, al final termina siendo igualmente prescriptiva e inadecuada. Mientras que la teoría ortodoxa excluye muchas fotografías de su definición por considerarlas más cercanas a la pintura, la NT-R concibe como fotografías otras imágenes que claramente son mejor apreciadas en otras clases pictóricas.

IV. LA VERSIÓN RADICAL Y LA IDEA DE LO *ESTRICTAMENTE FOTOGRAFÍCO*

Hay otro aspecto en el que la NT-R intenta distanciarse de la ortodoxia pero, según argumentaré, termina siendo paradójicamente cercana a ella. Una de las principales objeciones de la NT a la ortodoxia es que esta última ofrecía una visión muy reduccionista de lo que puede considerarse *estrictamente fotográfico*. Sin embargo, pese a que la NT deja bien claro que el proceso fotográfico es mucho más complejo que el que se sigue de la visión ortodoxa, la NT-R va más allá y termina siendo igualmente reduccionista al poner la mayor parte del peso de lo que se puede considerar estrictamente fotográfico en sólo una fase del proceso: en el evento fotográfico. Una fase, además, que, en mi opinión, está mal concebida.

De acuerdo a la NT-R, el proceso fotográfico tiene varias etapas pero el evento fotográfico —la primera etapa— es el único que puede considerarse *estrictamente fotográfico*.

Todas las cuatro etapas del proceso fotográfico son esenciales para llevar a cabo una fotografía, pero sólo una es fundamentalmente única a la fotografía (...) Sólo el evento fotográfico es intrínsecamente fotográfico. (Lopes 2016, 81)

10 Ver Atencia-Linares 2013, capítulo 3.

Es interesante comparar la noción de medios (estrictamente) fotográficos que deriva de la propuesta *radical* de Lopes y la que ofrece la supuesta versión restringida o débil de la nueva teoría:

(NT-R) *Medios fotográficos*: cualquier acción o técnica llevada a cabo durante el proceso de registro de la información proveniente de la imagen de luz en el medio de registro.

(NT-D) *Medios fotográficos*: cualquier acción o técnica llevada a cabo durante el proceso de producción de una imagen, incluyendo las etapas de exposición, transducción o registro, que consista únicamente en la explotación, manipulación o control de la incidencia de la luz en el material fotosensible.¹¹

A la vista de esta comparación parece que la versión radical (NT-R) es mucho más restrictiva que la versión débil (NT-D) y, nuevamente, que la crítica de Costello a la segunda se aplica mejor a la primera. ¿Por qué deberíamos descartar otros procesos que se llevan a cabo típicamente en el cuarto oscuro (es decir, en etapas distintas al *evento fotográfico*) como *estrictamente fotográficos*?

La respuesta de Lopes es que los procesos y técnicas que tienen lugar en otras etapas no son distintivos o exclusivos de la fotografía. Pero esta respuesta, creo, se basa en una equivocación: Lopes está equiparando «lo que es único a la fotografía» con lo que es «intrínsecamente fotográfico.» Pero estas dos cuestiones no son equivalentes. Algo puede ser intrínsecamente fotográfico —por ejemplo, en virtud de crear marcas por medio de la explotación, manipulación o control de la luz— y no ser exclusivo de la fotografía. Después de todo, obras en otros medios de representación pueden introducir elementos fotográficos o emplear técnicas fotográficas.

¿Por qué creo, entonces, que debemos incluir otros procesos que tienen lugar en otras etapas de la fotografía como *intrínsecamente fotográficos*, tal y como propone la NT-D? Pues por razones similares a las que aduje en respuesta a las anteriores objeciones de Costello: porque algunos de estos procesos son parte integral de lo que hace posible que la luz tenga el efecto que tiene en el material fotosensible del modo que lo hace. Es posible que los químicos que se usan como revelador —en la fotografía analógica— tengan otros usos no relacionados con convertir una imagen de luz latente en una imagen patente y, por tanto, uno no pueda decir que la acción de dichos químicos sea única a la fotografía. En estos casos, el proceso no contaría como fotográfico. Pero cuando

11 Nótese que ambas propuestas admiten que otros procesos que quedan descartados como medios *estrictamente* fotográficos son, de hecho, parte legítima de las prácticas fotográficas.

el proceso es de hecho usado en la fotografía y juega un papel constitutivo en el efecto particular que la luz tiene en el material fotosensible, uno podría decir que sí. Puesto de un modo más general: hay varios «procesos de generar marcas» que se usan en otros medios de representación distintos a la fotografía y, por tanto, no son exclusivos de esta. Sin embargo, cuando se usan en el proceso fotográfico y juegan un papel constitutivo en cómo la acción de la luz afecta a la superficie fotosensible, sí pueden contar como *intrínsecamente fotográficos*.

V CONCLUSIÓN

Si lo que he sostenido hasta ahora tiene sentido, las objeciones de Costello a la versión supuestamente débil o restrictiva no sólo pueden responderse, sino que también dichas objeciones parecen aplicarse mejor a la NT-R que él favorece. Para resumir, las objeciones de Costello a la versión débil eran dos: (i) que la noción de medios estrictamente fotográficos que la versión restringida o débil ofrece son muy restrictivas porque descartan como medios fotográficos muchas cosas que se hacen regularmente durante los procesos que tienen lugar en el cuarto oscuro (en particular los casos que le preocupaban a Costello tenían que ver con la manipulación de los químicos que son esenciales a los procesos fotográficos); (ii) que la propuesta de la versión débil prescribía una idea de lo que cuenta como fotografía y que dicha postura carecía de fuerza normativa. Después de todo «no es labor de la filosofía, sino de la práctica artística y la crítica, *determinar lo que cuenta como una fotografía*».

Ante estas críticas mi respuesta fue que, éstas no afectan a la posición de la versión débil que Costello ataca. En primer lugar, argüí, es cierto que algunas acciones que involucran la manipulación de los químicos deben contar como fotográficas. Además, pienso que la posición que Costello ataca las considera como tal: manipular los químicos en ocasiones supone controlar la interacción y el efecto que la luz tiene en la superficie fotosensible. La acción de la luz no termina con la exposición, sino que tiene efectos ulteriores que pueden ser controlados en otras etapas del proceso. En segundo lugar, la posición no prescribe una idea de lo que ha de contar como una fotografía. La noción de *medios fotográficos* no implica una noción de lo que cuenta como una fotografía. Más aún, he sostenido que las objeciones que Costello alza en contra de la NT-D se aplican mejor a la NT-R. Después de todo, esta nos ofrece una noción más restrictiva de la noción de medios fotográficos —una noción que explícitamente no cuenta muchas acciones que típicamente tienen lugar en el cuarto oscuro como intrínsecamente fotográficas. Además, la NT-R es, de hecho, prescriptiva por la idea de fotografía que ofrece. Sin embargo, esta noción de fotografía carece de fuerza normativa: ¿por qué debemos renunciar a la clasificación común de, por ejemplo, las pinturas hiperrealistas como pinturas y clasificarlas como fotografías? Desde luego, la teoría no ofrece una buena

razón para optar por esta postura tan revisionista. Si este es el caso, ¿por qué debemos preferir la NT-R? Quizás haya otras razones, pero las razones que Costello nos proporciona no son, a mi juicio, convincentes.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ATENCIÓN-LINARES, P. 2012: «*Fiction, Nonfiction, and Deceptive Photographic Representation.*» *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70 (1) (January 1): 19–30.
- , 2013. *Arts and Facts. Fiction, Nonfiction and the Photographic Medium.* Thesis, UCL, University of London.
- BARTHES, R. 1980. *La cámara lúcida.* Buenos Aires: Paidós
- BAZIN, A. 2008: ¿Qué es el cine? Madrid: Editorial Rialp.
- CAVEDON-TAYLOR, D. 2010: «In Defence of Fictional Incompetence.» *Ratio* 23 (2): 141–150.
- CAVELL, S. 1979: *The World Viewed: Reflections on the ontology of film.* Boston: Harvard University Press.
- COSTELLO, D. 2017: *On Photography. A Philosophical Inquiry.* Routledge.
- CURRIE, G. 1999: «Visible Traces: Documentary and the Contents of Photographs.» *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57 (3): 285–297.
- FRIDAY, J. 1997: «Digital Imaging, Photographic Representation and Aesthetics.» *Ends and Means* 2 (2): 7–11.
- HOPKINS, R. 2010: «Factive Pictorial Experience: What's Special About Photographs?» *Noûs* (December 15).
- LOPES, D. 2016: *Four Arts of Photography.* Wiley Blackwell.
- MAYNARD, P. 2005: *The Engine of Visualization: Thinking Through Photography.* Cornell University Press.
- PHILLIPS, D. 2009: «Photography and Causation: Responding to Scruton's Scepticism.» *British Journal of Aesthetics* 49 (4): 327–340.
- RICHTER, G. 1995: «Interview with Rolf Schön» in *Richter, The Daily Practice of Painting: Writings 1962-1993*, ed. Hans-Ulrich Obrist (London: Thames & Hudson)
- SCRUTON, R. 1981: «Photography and Representation.» *Critical Inquiry* 7: 577–603.
- SONTAG, S. 1973: *Sobre la Fotografía.* Madrid: Debolsillo.
- WALTON, K. 1970: «Categories of Art.» *The Philosophical Review* 79 (3) (July 1): 334–367.
- , 1984: «Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism.» *Critical Inquiry* 11 (2) (December 1): 246–277.

PALOMA ATENCIA-LINARES es doctora en Filosofía por UCL (University College London). Actualmente trabaja en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM)

Línea de investigación:

Filosofía del Arte, Filosofía de la Percepción

Publicaciones recientes:

«Sound in Film» en *The Palgrave Handbook for the Philosophy of Film and Motion Pictures*. Carroll, N. Di Summa, L. Eds.

“Fiction and Non-fiction. Genres in Photography” in *Art & Philosophy: New Essays at the Intersection*. MagUhidr C. Ed. Oxford University Press.

Dirección postal:

Instituto de Investigaciones Filosóficas, UNAM
Circuito Mario de la Cueva
Ciudad Universitaria
Del. Coyoacán
México D.F. 04510

Dirección electrónica: atenciap@filosoficas.unam.mx