

Ahora todos somos artistas*

Dominic McIver Lopes

University of British Columbia

dom.lopes@ubc.ca



Resumen

Ahora todos somos artistas. La fotografía lo acredita. El razonamiento no es este: todos tomamos fotografías, la fotografía es un arte, luego todos hacemos arte. Obviamente, el hecho de que la fotografía es un arte no significa que toda fotografía sea una obra de arte: todos tomamos fotografías y la fotografía es un arte, pero puede que las fotografías que tomamos tú y yo no sean obras de arte. Es necesario un razonamiento más sutil para justificar la conclusión de que la fotografía nos hace artistas a todos. Los elementos de esa justificación son una teoría de la fotografía, algunas ideas acerca de cuándo el uso de la tecnología fotográfica es artístico y algunas observaciones sobre los desarrollos recientes de esta tecnología. En última instancia, el objetivo es llegar a una mejor comprensión del arte fotográfico y de algunas de las formas que puede adoptar.

Palabras clave: fotografía; fotografía como arte; documental.

Abstract. *We're all artists now*

We are all artists now. Photography gets the credit. The reasoning does not go like this: we all take photographs, photography is an art, so we all make art. Obviously, the fact that photography is an art does not mean that every photograph is a work of art: we all take photographs and photography is an art but maybe the photographs that you and I take are not works of art. More subtle reasoning is needed to make a case for the conclusion that photography makes us all artists. The elements of the case are a theory of photography, some thoughts about when the use of photographic technology is artistic, and some observations about recent developments in that technology. Ultimately the agenda is to arrive at a better understanding of photographic art and some of the forms that it may take.

Keywords: photography; photography as an art; documentary.

* Traducción de Salvador Rubio Marco a partir del texto original en inglés inédito con la autorización del propio autor. Existe una versión en alemán publicada como «Jetzt Sind Wir Alle Künstler», en *Kunst und Philosophie: Fotografie zwischen Inszenierung und Dokumentation*, ed. Julian Nida-Rümelin y Jakob Steinbrenner, Ostfildern, Hatje Cantz, 2012, 105-22.

Sumario

Ansia de arte	Procesar fotografías
Documental y fotografía como arte conceptual	Galerías sin muros
Ideales de imagen	Referencias bibliográficas

Ansia de arte

La idea de que la fotografía nos hace artistas a todos no tiene en cuenta la vieja ansiedad de la fotografía por obtener el estatus artístico. En 1841, William Henry Fox Talbot, uno de los inventores de la fotografía, reconocía la preocupación de que su invento resultase «perjudicial para el arte, en tanto que sustituye el talento y la experiencia por la labor meramente técnica» (1841: 108). Cincuenta años después, Peter Henry Emerson, uno de los más refinados fotógrafos de su tiempo y héroe del movimiento *straight photography* ('fotografía directa'), añadió que las fotografías son «algo más bello que el arte, pero no son arte» (citado por Maynard, 1997: 268). Aunque la fotografía se ha asentado hoy en su lugar en las instituciones del mundo del arte, especialmente en las galerías de arte, la duda pervive. El ataque más potente hacia la fotografía ha sido lanzado por el filósofo inglés Roger Scruton (1981).

Scruton piensa en la fotografía como una formación mecánica de imágenes. La idea no es simplemente que las fotografías son imágenes hechas mediante el uso de máquinas. Al fin y al cabo, las máquinas son herramientas y las imágenes han sido hechas desde siempre con herramientas, desde las más simples, como los lápices y el papel, hasta las más complejas, como las cámaras y las impresoras de sublimación de tinta. Lo que hace especial a la fotografía tiene que ver con cómo la máquina fotográfica forma la imagen (Walton, 1984). A diferencia de los lápices y el papel, la tecnología fotográfica produce imágenes que son causadas por los ítems icónicamente representados de tal modo que aseguran tres hechos. Primero, una fotografía de una flor representa la flor como teniendo un cierto aspecto, un aspecto que la flor realmente tiene. Segundo, si la flor hubiese tenido un aspecto diferente, entonces la fotografía la habría mostrado como teniendo ese aspecto —el llamado «seguimiento del rasgo» (*feature tracking*). Tercero, el seguimiento del rasgo no depende de ninguna creencia del fotógrafo sobre el aspecto de la flor. En resumen, la tecnología fotográfica asegura un seguimiento del rasgo independiente de la creencia.

Entendida así, la fotografía contrasta con la pintura. Un fotógrafo puede «retocar, alterar o pastichear como le plazca» (Scruton, 1981: 593), pero eso son técnicas de la pintura, no de la fotografía, puesto que no aseguran un seguimiento de rasgos independiente de las creencias. Las fotografías hechas sin ninguna técnica pictórica son «fotografías ideales». Las fotografías reales, no ideales, son «el resultado del intento por parte de los fotógrafos de conta-

minar el ideal de su oficio con los fines y los métodos de la pintura» (Scruton, 1981: 578).

Este contraste entre fotografía ideal y pintura lanza el argumento de Scruton hacia la conclusión de que la fotografía ideal no es un arte. Así:

1. Las fotografías ideales son imágenes que resultan de un seguimiento de rasgos independiente de las creencias, y
2. si las fotografías ideales son imágenes que resultan de un seguimiento de los rasgos independiente de las creencias, entonces no puede haber un interés estético en las fotografías ideales como representaciones, si bien
3. ninguna obra es una obra de arte representacional a no ser que sea posible tener un interés estético en ella como representación,
4. por tanto, ninguna fotografía ideal es una obra de arte representacional.

Obsérvese que este es un argumento lógicamente válido. (C) es falso sólo si al menos una de las premisas es falsa.

Las premisas (2) y (3) dan un paso importante introduciendo una noción especial de representación. Según Scruton, una representación en imágenes es una expresión de «una idea [*thought*] encarnada en una forma perceptual» (1981: 581). Dice que en un retrato pintado:

No vemos a un hombre sobre un caballo, sino a un hombre de una cierta personalidad y cierto porte. Y lo que vemos está determinado, no por propiedades independientes del sujeto, sino por nuestra comprensión del cuadro. Es el modo en que se han pintado los ojos lo que da ese sentido de autoridad, la particular configuración del brazo que revela el carácter arrogante, etc. En otras palabras, las propiedades del medio [...] nos presentan una visión que atribuimos, no a nosotros mismos, sino a otro hombre; pensamos en nosotros mismos como compartiendo la visión del artista. (1981: 581)

Captar la idea encarnada en una representación pictórica significa pensar en el modo en que vemos lo que vemos como algo intencionado por el artista.

Así pues, (3) define las obras de arte representacionales como algo que proporciona un interés estético en una forma perceptual que expresa una idea intencionada por el artista. La premisa (2) añade que el rasgo de seguimiento independiente de las creencias no basta para la representación. Añade la concepción de la fotografía ideal expresada por (1) y la lógica es invencible.

Documental y fotografía como arte conceptual

La lógica siempre permite cambiar las tornas. Si la fotografía es un arte, entonces (1), (2) o (3) son falsas. Dicho de otra manera, si (C) es falso, entonces es posible ver las prácticas artísticas fotográficas como estructuradas alrededor del rechazo de una o más de estas premisas.

Una opción es rechazar (3), argumentando que un interés estético en una imagen como imagen no necesita ser un interés en ella como expresión de una

idea (Lopes, 2003). La estrategia es producir imágenes que cumplan la definición de Scruton, pero que susciten un interés estético que no pueda obtenerse mirando la misma escena a ojo desnudo. Un tipo característico de visión fotográfica produce un tipo característico de interés estético.

Este interés puede ser reforzado por una creencia en (1) y en la objetividad fotográfica. Barbara Savedoff defiende que las fotografías de la época clásica desde el cambio de siglo hasta los años sesenta eran convincentes porque «“documentaban” un mundo no familiar que es al mismo tiempo nuestro mundo, transformado» (2000: 128). Explica que «hacen que incluso los objetos más familiares parezcan extraños» (2000: 2); «revelan algo extraño e inquietante sobre la apariencia del mundo» y «nos sobresalta encontrar una brecha entre lo que la fotografía nos obliga a ver y lo que sabemos que es verdad» (2000: 88). Ningún dibujo puede tener la misma fuerza, puesto que sólo la fotografía nos obliga a ver la escena como extraña pero real, y extraña porque es real.

He aquí una de las maneras de conseguir ese efecto. La cámara es un dispositivo de encuadre (*framing device*). Corta un trozo de mundo y lo aísla del contexto en el que lo vemos habitar normalmente. Con un cambio del contexto, viene un cambio en las propiedades que podemos ver que posee el objeto retratado. Un corolario de la exigencia de situar las cosas en contexto para poder verlas más completamente es que la descontextualización puede ser una revelación. Considera, por ejemplo, el *Desnudo. East Sussex Coast*, 1959, de Bill Brandt¹, que representa un primer plano de las rodillas de un bañista con la orilla del mar al fondo. Nos proporciona un aspecto fresco de algo que, de otro modo, sería banal.

En lugar de rechazar (3), uno podría rechazar (2). Para Scruton, un interés estético por una imagen es un interés por una idea encarnada en la imagen y no un interés «por la cosa representada» (1981: 586-6), pero las fotografías ideales proporcionan interés estético sólo por las escenas que representan:

[...] nuestra actitud hacia la fotografía [es] de curiosidad, no de curiosidad por la fotografía, sino más bien por el tema que trata. La fotografía se dirige ella misma a nuestro deseo de conocer el mundo, de conocer cuál es el aspecto y la apariencia de las cosas. La fotografía es un medio para el fin de ver su tema. (Scruton, 1981: 590)

La réplica a (2) es que las imágenes que resultan del seguimiento de rasgos independiente de creencias pueden encarnar, y de hecho encarnan, ideas de forma perceptual. Los críticos de Scruton se quejan con razón de que descuida la representación por «elección de entre una colección de objetos preexistentes» (Alward, 2012; ver también Abell, 2010, y Gaut, 2010).

Exactamente esa misma posibilidad ha sido rigurosa y célebremente explorada en la práctica de lo que se conoce como «fotografía conceptual». Lo carac-

1. N. del t.: visualizable, por ejemplo, en <http://arsmemoriae.tumblr.com/post/19509643801/bill-brandt-nude-east-sussex-coast-1959>; consultado el 23/07/2012.

terístico de esta práctica es la puesta en escena del escenario fotográfico y la puesta en escena de la fotografía misma. Las imágenes fijas de película ficcionales (*fictional film stills*) de Cindy Sherman y los *tableaux* meticulosamente planificados y ensayados de Jeff Wall llaman la atención sobre el fotógrafo como responsable de la *mise-en scène*. El uso por parte de Wall de cajas de luz y la gran escala adecuada para la galería son modos de puesta en escena fotográfica. Andreas Gursky combina gran escala con resolución fina para bifurcar la experiencia de una imagen completa de la experiencia de su detalle —el espectador del *Paris, Montparnasse*, de Gursky, debía elegir entre permanecer lo suficientemente alejado para ver el conjunto y permanecer lo suficientemente cerca para ver algún detalle (Nanay, 2012). Un paso más allá es el uso de la instalación, como en el *111-Blätter Blumen*, de Peter Fischli y David Weiss². Toda técnica puede usarse para sugerir ideas más allá de aquello que ha sido estrictamente representado (*depicted*).

Las prácticas artísticas fotográficas pueden verse como si surgiesen de la negación de (2) y (3), pero eso no quiere decir que las fotografías artísticas caigan netamente en una categoría u otra. Hay casos mixtos. Más aún, puede ser iluminador entender las estrategias para hacer fotografías artísticas como reacciones a la preocupación sobre la fotografía suscitada por el argumento de Scruton.

Ideales de imagen

¿Qué hay de la premisa (1)? Casi nadie ha dicho una palabra en contra de ella (la excepción es Phillips, 2009). Es sorprendente, dado que (1) proporcionaba al argumento de Scruton un impulso tan potente. Sin embargo, (1) expresa la despreciada idea de que las fotografías «eliminan al agente del acto de reproducción» (Cavell, 1971: 23) en tanto que «el tema siempre se impone» y adquiere «primacía» (Sontag, 2006: 192-3). La pregunta a plantear es si el contraste entre fotografías ideales y pinturas ideales se sostiene.

La propia idea de un ideal necesita un examen más cuidadoso. Los ideales de pintura y fotografía no son simplemente los mejores ejemplares de cada una de ellas. Si así fuese, la fotografía ideal habría de incluir fotografías que recurren a lo que Scruton considera técnicas de la pintura, y su argumento se derrumbaría. De igual modo, la pintura y la fotografía ideales no son simplemente aquello que cada una de ellas pretende o debería pretender. Quizás la práctica fotográfica pretende o debería pretender conseguir fines a través de lo que Scruton considera medios pictóricos. Antes bien, el ideal es un «ideal lógico», que «representa las diferencias esenciales entre ellas» (Scruton, 1981: 578).

Así pues, la teoría de las fotografías ideales iniciada en (1) se supone que representa la esencia de la fotografía. Ello implica que lo que hace de una

2. N. del t.: visualizable, por ejemplo, en <http://www.kulturwest.de/kunst/detailseite/artikel/konzept-und-aura/>; consultado el 23/07/2012.

imagen una fotografía es que es generada mediante un cierto tipo de proceso mecánico. Esto es:

P. Un ítem es una fotografía si y sólo si es una imagen que es producto de un proceso de seguimiento de rasgos independiente de las creencias.

También puede suceder que una fotografía concreta sea el producto de un proceso por el cual una idea es encarnada en una imagen, pero entonces está «contaminada» por algo no esencialmente fotográfico.

¿Y qué hay de la pintura ideal? Las pinturas encarnan ideas en imágenes y sus contenidos son intencionales. Esto es:

D. Un ítem es una pintura si y sólo si es una imagen que es producto de un proceso de producción de imágenes intencional.

También puede suceder que una pintura sea producto de un proceso de seguimiento de rasgos independiente de las creencias, pero entonces es algo «contaminado» por la fotografía. (P) y (D) juntas delimitan categorías que no se solapan de fotografía ideal y pintura ideal.

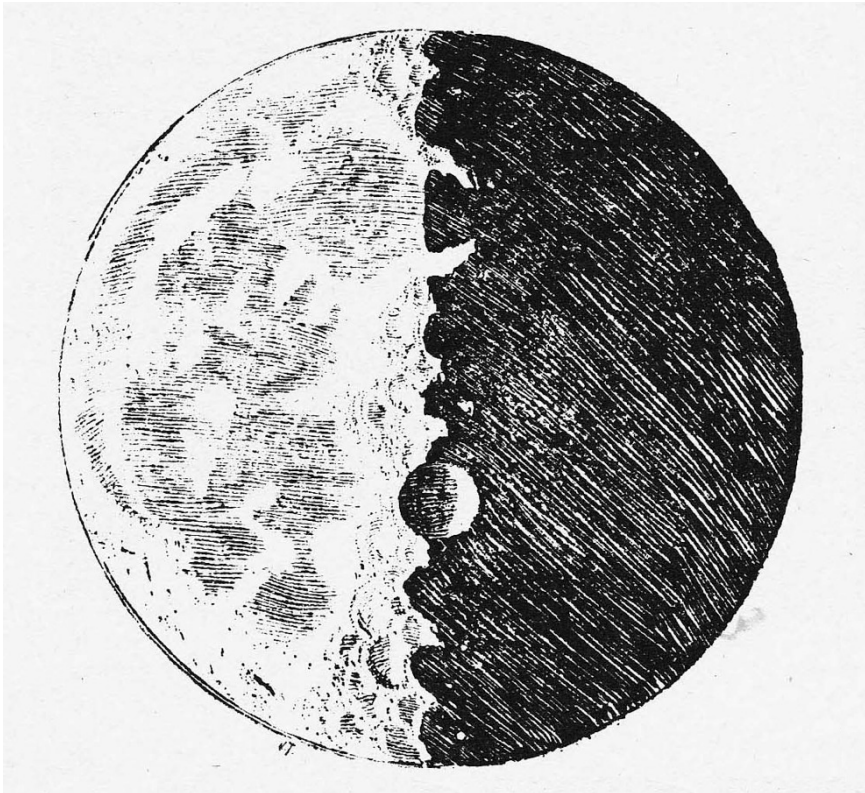
Los ejemplos de Scruton de pintura ideal nunca se apartan del terreno del arte. Eso es un fallo fácil, dado que la palabra «pintura» está íntimamente asociada con el arte. No hace falta decir que las imágenes no fotográficas incluyen mosaicos, vidrieras, collages, dibujos e impresiones, y estas imágenes artísticas componen sólo una pequeña fracción de la población total de imágenes no fotográficas.

Una vez miramos más allá de los tipos de imágenes cargadas de intención típicas del arte, no cuesta mucho encontrar contraejemplos de (P) y (D). Galileo hizo algunos dibujos de la Luna que le llevaron a descubrir que su superficie tiene cráteres³.

Lo que hizo fue copiar meticulosamente los patrones de oscuridad y luz que veía a través de su telescopio. No necesitaba conceptos de esos patrones para repasar sus contornos y no tenía ni idea de lo que fuesen esos patrones. Sólo después pudo darse cuenta de que eran sombras proyectadas por montañas lunares, y esos son los cráteres que vemos ahora en las sombras representadas. La reivindicación de que en un dibujo ningún rasgo es seguido salvo los intencionados significa que los creadores de imágenes no pueden hacer descubrimientos mediante sus imágenes, y eso no es verdad. Un creador de imágenes puede hacer un descubrimiento y representarlo o puede hacer un descubrimiento mediante la realización de una imagen (Lopes, 2009).

Los dibujos de Galileo ilustran crudamente un proceso de creación de imágenes muy común, en el cual el entrenamiento exhaustivo del ojo y de la mano equipa al creador de imágenes con una especie de memoria muscular que le permite copiar lo que ve de un modo que no es calculado y que no

3. N. del t.: la imagen reproducida es de dominio público. Visualizable también, por ejemplo, en <http://galileo.rice.edu/sci/observations/moon.html>; consultado el 23/07/2012.



requiere la aplicación de conceptos sobre qué sea lo que ve. Aunque no hay intenciones o creencias sin conceptos, este modo de dibujar está libre de intenciones y supone un seguimiento de rasgos independiente de las creencias sobre estos rasgos (Lopes, 1996: cap. 9). Sin embargo, ¿por qué pensar que la creación de imágenes es una cuestión de todo o nada, que todos los rasgos representados son intencionados o no lo es ninguno? Algunos rasgos pueden ser representados intencionalmente, mientras que otros son representados mediante procesos de dibujo no conceptual. (Acuérdate de pensar no sólo en arte, sino también en imágenes publicitarias, imágenes de catálogos, dibujos técnicos, dibujos de campo y esbozos rápidos hechos para docenas de propósitos distintos.)

El dibujo de Galileo no es una fotografía, pero cumple (P) y no cumple (D). (P) y (D) son falsas y (1) es, por tanto, más bien una ficción que un ideal. Algunos años antes del ataque de Scruton, Joel Snyder y Neil Walsh Allen advirtieron de los peligros que conllevan los razonamientos que comienzan con afirmaciones como (1) y terminan con afirmaciones como (C). Explicaban que los modelos mecánicos de fotografía «no pretenden ser descripciones serias del proceso fotográfico antes que nada, son sólo propuestas como definiciones

“negativas”, con el fin de establecer lo que es peculiarmente fotográfico en la fotografía a modo de contraste con lo que es peculiarmente “artístico” en el arte» (1975: 163). Añaden que nadie debería sorprenderse de que «una vez que un teórico ha definido la fotografía como no manipuladora, no imaginativa y no inventiva (en el sentido literal), y ha definido al arte como manipulador, inventivo e imaginativo, la distinción entre ambos resulta relativamente clara» (1975: 163).

Procesar fotografías

Cuando todos los pasos de un argumento están en peligro, la culpa suele ser de un error profundo. Ahora las dudas sobre (1) aumentan las dudas sobre (2) y (3). Aquí la culpa está en esgrimir una teoría de la fotografía para reforzar una distinción entre fotografía y otras imágenes en línea con una distinción entre representación y mera creación de imágenes.

¿Qué distingue a las fotografías de las imágenes no fotográficas? La respuesta obvia es que las fotografías son imágenes hechas usando tecnologías fotográficas, mientras que otras imágenes son hechas usando tecnologías de la pintura, del dibujo, del mosaico, etc. Esta respuesta sólo hace retroceder un paso la pregunta. ¿Qué hace que algunas tecnologías de creación de imágenes sean fotográficas y otras sean no fotográficas? La respuesta proporcionada por (P) y (D) era que las tecnologías fotográficas eran aquellas que aseguraban un seguimiento de rasgos independiente de las creencias, mientras que las tecnologías no fotográficas eran aquellas adaptadas a la creación de imágenes gobernada por la intención. Sin (P) y (D) volvemos al punto de partida.

En *The Engine of Visualization*, Patrick Maynard define las fotografías como productos de la fotografía, donde la fotografía es una tecnología, «una familia ramificada de tecnologías [...] cuyo tallo común es simplemente el marcado físico de superficies mediante la acción de la luz y radiaciones similares» (1997: 3). Esta no es la historia completa, dado que muchas tecnologías de creación de imágenes también suponen el marcado de superficies mediante la acción de la luz. Maynard añade que «en el caso de la fotografía, es la radiación la que forma la imagen, mientras que en la pintura, no» (1997: 20). Con esta definición de fotografía a punto, Maynard pasa a definir los procedimientos, las estructuras y los materiales fotográficos como aquellos que tienen lugar en la tecnología de la fotografía (1997: 19).

Dawn Phillips (2009) amplía a Maynard. Una fotografía es una imagen cuya historia causal incluye un «acto fotográfico» —la exposición de una superficie fotosensible a la luz de modo que registre una «imagen de luz». Este registro no es aún una fotografía (es algo normalmente no visible todavía) y hace falta algún proceso electrónico, químico o mecánico para crear una imagen fotográfica. Por tanto, un proceso fotográfico es «un proceso multietapas característico que necesariamente incluye el acontecimiento de un acto fotográfico y la producción material de imágenes fotográficas» (2009: 336). El punto clave es que la fotografía no ha de ser identificada con el acto fotográfi-

co; es un proceso para la creación, el almacenaje y la muestra de imágenes que se origina en el acto fotográfico.

Es el momento de ensamblar esos materiales en una teoría de las imágenes fotográficas:

PP. Un ítem es una fotografía si y solo si es una imagen que es producto de un proceso fotográfico, donde un proceso fotográfico incluye (1) un acto fotográfico y (2) procesos para la producción de imágenes.

La cláusula (1) distingue a las fotografías de otras imágenes, pero satisfacer (1) no es suficiente para que algo sea una fotografía, ha de satisfacer también la cláusula (2). Además, (2) no necesita distinguir las imágenes fotográficas de otras imágenes. Esos procesos pueden usarse, y de hecho son usados frecuentemente, para crear imágenes no fotográficas. Finalmente, obsérvese que (PP) capta cómo las fotografías se diferencian de otros tipos de imágenes, sin suponer (P) o (D).

La familia de tecnologías para crear fotografías es amplia y diversa. Incluye el proceso raro y difícil hoy del daguerrotipo y el recientemente resucitado proceso Polaroid. Más familiares a los fotógrafos informales de hoy en día son los procesos de carrete de película y copia en dos fases y la fotografía digital. En el proceso, orientado al consumidor, de carrete y papel, el acto fotográfico consiste en la exposición de la emulsión fotosensible de la película mediante el uso de la cámara. El carrete es revelado y fijado, y se utiliza para exponer un papel recubierto también de otra emulsión fotosensible, que es a su vez revelado y fijado. En la fotografía digital, el acto fotográfico es la exposición de un dispositivo fotosensible de carga acoplada. Esto crea un registro electrónico que pasa por muchas fases de proceso de *software* para producir un archivo que puede ser mostrado en una pantalla, proyectado o imprimido. Los procesos híbridos comienzan con la exposición de la emulsión fotosensible del carrete que es revelado, fijado y luego escaneado para crear un archivo electrónico que será procesado y mostrado. En muchos de estos procesos, se hacen ajustes para producir una imagen más atractiva. Los ejemplos incluyen filtros, manipulación de las curvas de color, retoque, recorte y montaje.

Con los procesos estándar vienen procesos no estándar. Una moda de este momento es el proceso cruzado (*cross-processing*), en el que las emulsiones son reveladas mediante productos químicos diseñados para emulsiones diferentes, lo que produce cambios de color espectaculares. Usar procesos en contra de aquello para lo que están diseñados es un modo de explorar la naturaleza del medio. Algunos fotógrafos usan sus materiales más allá de las tolerancias previstas (por ejemplo: con tiempos de revelado extremadamente largos), exponen películas caducadas o usan cámaras baratas de agujero, para poner de relieve los «artefactos» de la producción de imágenes. El *software* de edición de tramas de imagen (como Photoshop y Gimp) prácticamente invita a su uso más allá de las especificaciones del producto.

Dado que las fotografías son imágenes y las imágenes son cosas hechas para ser miradas, la meta de todo proceso de producción fotográfico es la creación

de un objeto para ser mostrado. Puede ser una copia en papel de una instantánea, una copia profesional para incluir en un portafolio o para colgar en la pared, con paspartú y enmarcada, a medio tono (*halftone*) o como ilustración en un libro, una diapositiva para proyección o un archivo de imagen destinado a su transmisión asíncrona a través de Internet para alguno de los diversos dispositivos de reproducción.

¿Qué ganamos en nuestra comprensión de la fotografía siguiendo a rajatabla (P) + (D) y negando que una imagen HDR (*high dynamic range* o de alto rango dinámico) creada mediante la fusión de múltiples exposiciones sea una fotografía? ¿O una imagen a la que se le han corregido los ojos rojos mediante el Photoshop? ¿O un fotomontaje?

Galerías sin muros

A las prácticas de la fotografía documental y la fotografía conceptual se podría añadir una tercera, y esto podría entenderse como un enfrentamiento a (1) aprovechando las oportunidades artísticas abiertas por la sustitución de (P) por (PP). La tecnología digital es el héroe más famoso de esta historia.

Los rumores sobre fotógrafos como Gursky hacen hincapié en su uso de la tecnología digital para conseguir imágenes de gran escala. La resolución final de la imagen es una función de la resolución de la película o del sensor, del tamaño de la película o del sensor y del tamaño final de la imagen. Aumentar el tamaño de la imagen final sin aumentar el tamaño o la resolución de la película o del sensor conlleva una pérdida de la resolución de la imagen final. Sin embargo, hay límites físicos a la resolución de la película y del sensor (más allá de determinado punto, el ruido borra la ganancia del grano más fino). Así pues, a fin de conseguir la resolución que se suele conseguir en imágenes más pequeñas al hacer imágenes más grandes, estos fotógrafos hacen muchas tomas de partes de una escena y las suturan laboriosamente en una sola imagen mediante una aplicación de edición de tramas. Esto es, aumentan el tamaño de la película virtual o del sensor creando imágenes compuestas. Fundamentalmente, esas técnicas respetan el espíritu de (1), sólo son usadas para aumentar la escala sin pérdida de resolución.

Este uso de la fotografía digital es un caso especial. La fotografía digital se basa en un gran número de tecnologías destinadas al procesado más allá del acto fotográfico y estas tecnologías proporcionan una panoplia de oportunidades artísticas. Hay tres rasgos de estas tecnologías que las sitúan aparte de la tradicional fotografía «húmeda».

Primero, tienen un fin general: componen algoritmos, conjuntos de datos y dispositivos de transducción para crear, almacenar y mostrar imágenes de todo tipo —no sólo fotografías. El proceso E6 para revelar y fijar película de color reversible y el proceso Cibachrome para hacer copias de esta película son procesos fotográficos específicos. Toman como punto de partida un acto fotográfico que ha registrado una imagen de luz en una emulsión y su finalidad es hacerla visible. En la fotografía digital estándar, un dispositivo de carga acopla-

da crea un archivo de imagen que es procesado para ser mostrado en pantalla o imprimido. Sin embargo, estos procesos no están dedicados exclusivamente a las imágenes fotográficas: son usados rutinariamente para crear y mostrar imágenes no fotográficas. Photoshop no sólo edita y transforma imágenes de trama para cámaras, sino también imágenes «pintadas» con tabletas gráficas, y las impresoras de chorro de tinta imprimen no sólo imágenes fotográficas, sino también dibujos. La codificación en un formato digital común sirve al fin general del procesamiento de la información.

Segundo, las tecnologías digitales son relativamente accesibles. Al reducir el coste y aumentar el automatismo consistente en sólo pulsar un botón, continúan una tendencia centenaria de «hacer buenas imágenes baratas e imágenes baratas buenas» (Beatrice Farewell, citada en Maynard, 1997: 112). La consecuencia más obvia de esto es la cantidad en sí de fotografías que se crean. Contadas por actos fotográficos, son ahora trillones por año. Más interesante, sin embargo, es que el tipo de control sobre el medio que solía requerir equipos costosos e instrucción exhaustiva está ahora accesible ampliamente. Cualquier cosa, desde el recorte y el ajuste de contraste y de gama hasta el retoque y la composición, es implementada como algoritmos que operan en archivos de imagen con un clic de ratón o un giro de dedo. Un ligero vistazo a un sitio web como Flickr indica un alto nivel de conciencia del medio y una buena disposición a jugar con las variables, algunas veces llamando la atención deliberadamente sobre el medio. (De hecho, es una norma de Flickr declarar todos los elementos del proceso fotográfico utilizados en una fotografía que ha sido colgada.)

Flickr nos ofrece una tercera y más crucial observación sobre la accesibilidad. Recientemente, las tomas fotográficas están destinadas en buena parte, no a ser imprimidas, sino a ser mostradas asincrónicamente en sitios como Flickr (el número absoluto es sorprendente: solo Flickr cuelga más de 2 billones de imágenes al mes). La muestra asincrónica es una distribución «donde sea, cuando sea y para quien sea». Por tanto, estos sitios congregan a comunidades con intereses comunes, incluyendo intereses fotográficos comunes.

Estos tres rasgos de la fotografía digital funcionan conjuntamente. Teniendo un fin general, acallan la idea de que hay algo especial en los procesos fotográficos más allá del acto fotográfico. Siendo accesibles, dan poder a los creadores de imágenes. Juntando a esos creadores de imágenes en comunidades con intereses comunes, permiten la evolución de las nuevas prácticas fotográficas más allá del patronazgo de las galerías y las editoriales.

Una práctica está compuesta por gentes que se reconocen mutuamente como participantes en la práctica en virtud de sus intereses comunes. Una práctica fotográfica está compuesta por gentes que se reconocen mutuamente como participantes en la práctica en virtud de sus intereses fotográficos comunes. Describir un sitio como Flickr como «red social» no le hace justicia en tanto que vehículo para los tipos de comunicaciones e intercambios que permiten a los individuos que toman fotografías convertirse en participantes de una práctica fotográfica. A menudo se trata de prácticas fotográficas distintas, centradas en intereses fotográficos que no están regulados por

el acceso a las galerías, la prensa artística o las salas de los seminarios. Un llamativo ejemplo de esta independencia es la respuesta de un grupo de Flickr a la broma de colgar allí una fotografía de Cartier-Bresson, que fue descrita como «un recorte gris, borroso, pequeño y extraño» (Heffernan, 2008). Si este juicio es o no correcto, no es la cuestión. La cuestión es que hay un lugar para las prácticas fotográficas cuyas normas no concuerdan con las del *establishment* del arte.

Eso son prácticas fotográficas, pero ¿son prácticas artísticas? Sin duda, algunas no lo son. Otras lo son, sin duda. ¿Por qué pensar que una práctica está descalificada para ser una práctica artística porque se desarrolla virtualmente (*on line*)? Algunas siguen muy de cerca los pasos de la tradición documental que se enfrenta a (3). Naturalmente, muchas explotan el medio concentrando los procesos fotográficos en los modos descritos en la sección precedente. Estas nuevas comunidades son el hogar de algunas de las más intensas, y a la vez más traviesas, exploraciones de las posibilidades de la tecnología fotográfica, sin importarles la «fotografía ideal». Lo conseguido en estas prácticas fotográficas que se enfrentan a (1) deja claro el precio que ha de pagar quien niega que son prácticas artísticas.

El gran acontecimiento en la historia estándar sobre la fotografía reciente es que ha encontrado un lugar junto a la pintura en el muro del museo. Quizás no sea una sorpresa que las estrategias de la fotografía como arte conceptual exijan recursos intelectuales, materiales e institucionales que aseguren su exclusividad —quizás esto no sea más que una maniobra defensiva contra la tendencia a la accesibilidad. Sin embargo, un acontecimiento igualmente grande es que la fotografía haya ido a parar a la pequeña pantalla.

Roger Scruton se queja de que «la fotografía es democrática: pone en manos de cualquiera los medios para que sea uno mismo su propio registrador [*recorder*]. Defender sus pretensiones artísticas es hacer a todo el mundo un artista» (1990: 178). En la misma medida en que no todo el mundo es un artista, la fotografía no es arte. Pero el *modus tollens* de alguien es el *modus ponens* del siguiente. Si la fotografía pone en nuestras manos una herramienta para hacer imágenes artísticas, entonces ahora todos somos artistas.

Referencias bibliográficas

- ABELL, Catharine (2010). «Cinema as a Representational Art». *British Journal of Aesthetics*, 50.3, 273-86.
- ALWARD, Peter (2012). «Transparent Representation: Photography and the Art of Casting». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70.1.
- CAVELL, Stanley (1971). *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*. Nueva York: Viking.
- GAUT, Berys (2010). *A Philosophy of Cinematic Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HEFFERNAN, Virginia (2008). «Sepia no More». *New York Times Magazine*, 28 de abril, 18-19.

- LOPES, Dominic McIver (1996). *Understanding Pictures*. Oxford: Oxford University Press.
- (2003). «The Aesthetics of Photographic Transparency». *Mind*, 112, 432-48.
- (2009). «Drawing in a Social Science: Lithic Illustration». *Perspectives on Science*, 17.1, 5-25.
- (en prensa). *Beyond Art*. Oxford: Oxford University Press.
- MAYNARD, Patrick (1997). *The Engine of Visualization: Thinking Through Photography*. Ithaca: Cornell University Press.
- NANAY, Bence (2012). «The Macro and the Micro: Andreas Gursky's Aesthetics». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70.1.
- PHILLIPS, Dawn M. (2009). «Photography and Causation: Responding to Scruton's Scepticism». *British Journal of Aesthetics*, 49.4, 327-40.
- SAVEDOFF, Barbara (2000). *Transforming Images: How Photography Complicates the Picture*. Ithaca: Cornell University Press.
- SCRUTON, Roger (1981). «Photography and Representation». *Critical Inquiry*, 7.3, 577-603.
- (1990). *The Philosopher on Dover Beach*. Manchester: Carcanet.
- SNYDER, Joel y NEIL WALSH, Allen (1975). «Photography, Vision, and Representation». *Critical Inquiry*, 2.1, 143-69.
- SONTAG, Susan (2006). *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara. Edición original: *On Photography*. Londres: Penguin, 1977.
- TALBOT, William Henry Fox (1841). «Calotype (Photogenic) Drawing». *Literary Gazette*, 1256, 13 de febrero, 108.
- WALTON, Kendall (1984). «Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism». *Critical Inquiry*, 11.2, 246-77.

Dominic McIver Lopes es Distinguished University Scholar y Professor en el Departamento de Filosofía de la Universidad de British Columbia. Trabaja principalmente en estética y es miembro del grupo de estética de la UBC. Sus investigaciones se focalizan en la representación y la percepción pictóricas, los valores estéticos y epistémicos de las imágenes (incluyendo las imágenes científicas), las teorías del arte y su valor, la ontología del arte, el arte por ordenador y las nuevas formas de arte. Está trabajando en sendos libros titulados *Beyond Art* y *Four Arts of Photography* y acaba de coeditar (con Diarmuid Costello) un número especial del *Journal of Aesthetics and Art Criticism* sobre los medios de la fotografía.

Dominic McIver Lopes is Distinguished University Scholar and Professor in the Department of Philosophy at the University of British Columbia. He works mainly in aesthetics and is a member of the UBC aesthetics group. His research focusses on pictorial representation and perception; the aesthetic and epistemic value of pictures, including scientific images; theories of art and its value; the ontology of art; and computer art and new art forms. He is working on a pair of books entitled *Beyond Art* and *Four Arts of Photography* and has just co-edited (with Diarmuid Costello) a special issue of the *Journal of Aesthetics and Art Criticism* on the media of photography.
