

REPRESENTACIÓN Y COMPRENSIÓN DE LA FOTOGRAFIA: UNA EPISTEMOLOGÍA DEL MUNDO DE CARTIER-BRESSON

JOANA MARIA ROIG

JUAN BAUTISTA BENGOETXEA

Abstract. The article aims to conceptualize both representation and understanding in photography, an activity whose main goal consist in elucidating the process through which the photographic image is constructed on a partial isomorphism relationship, as well as in enabling to understand a meaningful message. We appeal to Nelson Goodman's account, according to which such a construction is based on data provided by the image, on the one hand, and by viewer's knowledge, on the other. Given that those sources give viewer a new knowledge about the world and that the inferential processes depend upon a general theory of symbols, we both show and account for the inferential procedure that raises from the photographic 'information' in several case-studies taken from Henry Cartier-Bresson's work.

Keywords: Photographic representation; epistemology; Nelson Goodman; construction of worlds; Cartier-Bresson.

1. Introducción

El objetivo general del texto es analizar el carácter epistémico y el rol pragmático de la representación en el marco la fotografía de Cartier-Bresson. La estrategia que seguimos se fundamenta básicamente en dos elementos: por un lado, en lo que consideramos es una relación de isomorfismo (parcial)¹ entre la imagen fotográfica y lo fotografiado — que se da en los procesos cognitivos y de comprensión de la representación fotográfica (simbólica) — y, por otro, en el despliegue ('explicitación') de dichos procesos en el estudio del caso propuesto. El análisis, de este modo, nos permitirá enfatizar varios puntos de conexión entre la representación científica y la representación artística. Gracias al isomorfismo (parcial) que permite la relación entre la estructura formal de la fotografía o imagen y lo fotografiado, la conexión se 'hace explícita' y facilita la delimitación de las interpretaciones posibles. Además, nuestro enfoque posibilitará que elucidemos varios de los mecanismos con los que el usuario competente (receptor de imágenes) reconoce y descifra la información de la imagen fotográfica de Cartier-Bresson.

Dadas las consideraciones mencionadas, proponemos una conceptualización filosófica del proceso de *representación y comprensión* de la imagen fotográfica en términos del enfoque de Goodman (1968; 1978; 1984). Puesto que la literatura filosófica y epistemológica reconoce abiertamente la relevancia de dicho enfoque,

Principia 20(2): 215–237 (2016).

Published by NEL — Epistemology and Logic Research Group, Federal University of Santa Catarina (UFSC), Brazil.

tratamos de escrutar en clave pragmatista el papel de la fotografía en un contexto epistemológico.² En particular, procuramos elucidar el proceso mediante el cual la contemplación de una imagen fotográfica seleccionada de la realidad posibilita construir un relato con sentido.³ Se trataría de una construcción erigida a partir ante todo de dos fuentes: la de los datos suministrados por la imagen, por un lado, y la del conocimiento que el espectador posee y que le sirve de punto de partida para organizar dichos datos, por otro. Ambas fuentes proporcionarían al espectador un nuevo tipo de conocimiento sobre el mundo.⁴ Es nuestro objetivo dar cuenta del proceso inferencial generado a partir de la ‘información’ fotográfica y motivado por el hecho de que para Goodman, en su aproximación al arte,⁵ los procesos inferenciales se pueden desarrollar mediante una teoría general de los símbolos.⁶ Este enfoque, como veremos, se caracteriza por un intento de elucidar de qué manera se relacionan los símbolos, el mundo y el conocimiento sobre este último — lo que Goodman denomina la “creación de mundos” (Goodman 1978).

Nuestra aplicación del enfoque de Goodman a la fotografía apunta específicamente a varios elementos de la obra de Cartier-Bresson.⁷ Un motivo conceptual para ello es que Cartier-Bresson ofrece una *nueva* manera de entender la fotografía mediante el ‘momento preciso’.⁸ Básicamente, éste consiste en tratar la imagen, desde una perspectiva geométrica, a partir del fenómeno *movimiento* y de un sujeto contemplativo de la *realidad en movimiento*. La referencia al ‘momento preciso’ significa que esta particular manera de captar el movimiento se incorpora al vocabulario fotográfico estándar y establece ciertas *implicaturas* que se consideran correctas al realizar la interpretación de una imagen particular.⁹ Aquí es importante matizar que la interpretación no es el resultado de la relación *directa* entre imagen y realidad, sino más bien del conocimiento del lenguaje fotográfico y de las inferencias consideradas correctas gracias al aprendizaje adquirido en la práctica y teoría fotográficas.¹⁰

El ‘mundo visual’ establecido por Cartier-Bresson se puede analizar en términos goodmanianos de un modo nítido: es un mundo que se corresponde con lo que Goodman denomina ‘mundo bien hecho’ o bien construido (*well-made world*) (Goodman 1984, pp.30–9).¹¹ Desde esta perspectiva, Cartier-Bresson establece una manera¹² propia de entender el símbolo visual, caracterizado éste ya no por su arbitrariedad, sino por su capacidad para funcionar como ‘mundo correcto’ basado en una reorganización de la realidad a partir de mundos precedentes, e interpretado de una manera determinada gracias a una nueva *cadena referencial*. Esta cadena referencial será lo que nos permita afirmar que se realizan las inferencias correctas que generan un mundo propio — en Cartier-Bresson sería el ‘momento preciso’ — con posibilidades de crear nuevos mundos (Goodman 1978, p.6). En este caso, un nuevo mundo sería el de la fotografía *después de* Cartier-Bresson, caracterizado por establecer una cadena referencial paradigmática y clara para el usuario competente del sistema.

El enfoque de Goodman acerca del símbolo — del símbolo artístico particular-

mente — esclarece el proceso de comprensión del hecho artístico. Hay que tener en cuenta que la obra de arte se interpreta como *correcta* por convención, dado que se acepta que una determinada representación de la realidad supone unas implicaciones correctas en el proceso de realizar una adecuada descodificación de aquélla. Por lo tanto, aunque existen diferentes posibilidades de interpretación del símbolo — que aumentan a medida que el símbolo incrementa su carácter digital, según Goodman —, podríamos aceptar que hay maneras que los expertos consideran más correctas que otras. Por ejemplo, en las disciplinas de Historia del Arte, la iconografía y la iconología satisfarían criterios interpretativos más exigentes que otros procedimientos que se aproximan al símbolo. Esto es fundamental para entender cómo se elabora el conocimiento acerca del mundo,¹³ pues la participación activa del sujeto, ya *agente*, es clave en la construcción de dicho conocimiento a partir de capacidades inferenciales individuales.¹⁴ Se trata, por ende, de una aproximación *pragmática* a la obra de arte enmarcada en la tradición estética no próxima al juicio de valor (Goodman 1968, p.xi), sino más bien a la naturaleza simbólica del arte:

The worldmaking mainly in question here is making not with hands but with minds, or rather with languages or other symbol systems. Yet when I say that worlds are made, I mean it literally. (Goodman 1984, p.42)

Concebir la estética como parte activa en la creación de mundos, en términos cognoscitivos, facilita que comprendamos cuál es el papel de la obra de Cartier-Bresson en la construcción del lenguaje fotográfico. De hecho, y lo reiteramos, nos permite examinar los procedimientos de identificación de una obra como ‘arte bien hecho’. Además, consideramos que el análisis de la obra fotográfica de Cartier-Bresson en términos del ‘well-made world’ goodmaniano abre paso al estudio de la representación artística desde una perspectiva epistémica. Con ello queremos poner en evidencia la necesidad de estudiar la representación desde la doble perspectiva epistémica (relación ‘representación-representado’) y de comprensión (rol ‘agencial’ del sujeto en el proceso epistémico que produce la representación en la fotografía).

2. Representación: entre el arte y la ciencia

En filosofía de la ciencia, incluso en sus vertientes más analíticas, parece una tesis ya ampliamente aceptada que la representación científica es un tipo de actividad. Vinculada no sólo a teorías y a modelos, la representación en las ciencias y en las ingenierías está íntimamente ligada con aspectos funcionales y prácticos del conocimiento. La distinción entre enfoques analíticos y enfoques prácticos (Suárez 2010, pp.91s)¹⁵ de la representación marca dos agendas de indagación diferenciadas. Por un lado, los enfoques analíticos buscan elucidar algún tipo de relación básica entre la teoría y el mundo mientras que, por otro, los pragmáticos pretenden dar cuenta de

la práctica constructiva de modelos en ciencia (Bueno & French 2011; Chakravartty 2010; Suárez 2010, p.91; van Fraassen 2008).

La cuestión de fondo de este escenario se ha solido verter en la forma de “¿qué es la representación?”, transformable en “¿cuáles son las propiedades básicas de una representación científica?”. La relación objetiva (independiente de la mente) que el enfoque analítico busca para la representación científica se daría con la cosa que representa. Portaría cierta *información* sobre algún aspecto del mundo. En su versión más general, esta relación sería la de semejanza: las representaciones científicas serían semejantes, por ende, a sus sistemas diana en algún aspecto y en cierto grado (Giere 1988, Cap.3; 2004). Esta relación genérica admitiría variantes más refinadas tales como el isomorfismo, el isomorfismo parcial o el homomorfismo (Bueno & French 2011).

Las propuestas del enfoque práctico subrayan las *funciones* de la representación científica, especialmente su uso en actividades cognitivas por parte de agentes humanos vinculados a sus objetivos o dianas (Chakravartty 2010). La idea subyacente es que una representación científica es algo que facilita este tipo de actividades, las cuales a su vez se clasifican según sus proponentes. Este enfoque incorpora al agente o usuario de la representación científica a precio de eliminar toda apelación a alguna propiedad informacional, sustantiva u objetiva de la representación científica, en la línea del enfoque deflacionario de Suárez (2015). Es decir, ahora no contamos con un aspecto ‘sustantivo’ que sirva de fundamento para la relación representación-representado, o modelo-modelado. No se buscaría algo como la semejanza o el isomorfismo.

El debate en torno a la representación ha pretendido en un inicio caracterizar esta noción en términos de semejanza y de isomorfismo (French 2003, p.1473). Goodman (1969) criticó fuertemente la hipótesis de la semejanza. Frente a ello, varios autores han sostenido que la representación (y en particular la científica) se puede caracterizar en términos de la relación teórico-conjuntista de isomorfismo.¹⁶ Suárez (1999; 2004) ha criticado esta alternativa. Según él, ni la semejanza ni el isomorfismo pueden capturar la representación en *arte* y, por extensión, tampoco lo pueden hacer en el caso de la ciencia. En esta línea, Hughes (1997) retoma el rechazo de Goodman de la semejanza en arte y defiende un enfoque representacional basado en la noción de *denotación*.

Nuestra propuesta de análisis de la representación en la fotografía no es precisamente goodmaniana (al contrario que sucede con la noción de comprensión), sino ‘isomorfista’ (Cfr. French 2003, Bueno & French 2011). El enfoque goodmaniano de la denotación examina el arte en términos lingüísticos, lo cual deriva en la tesis de que la representación se puede concebir como denotación. Esto, sin embargo, carga con las dificultades propias de la noción de denotación en filosofía del lenguaje. Dada esta dificultad ya clásica en filosofía, defendemos un enfoque ‘isomorfista’ precisa-

mente porque consideramos que el arte, en particular la fotografía concebida como 'reportaje' (Cartier-Bresson), es una actividad cognitiva que puede recibir un análisis propiamente epistemológico.

Las críticas habituales a un enfoque de este tenor, como dijimos, señalan que la representación (tampoco la artística) no se puede reducir a la noción de isomorfismo porque ésta no es suficiente ni necesaria para aquélla (Suárez 2004; Chakravartty 2010). Que no es suficiente es una tesis ampliamente aceptada. Por ejemplo, si consideramos unas marcas en la arena de una playa hechas por el viento y el agua, aunque sean isomorfas a una cara, no diríamos que representan una cara. Falta un elemento: la intención. Para que algo represente, debe haber intención por parte de quien hace la obra (French 2003, p.1473). Por otra parte, quienes defienden que el isomorfismo no es necesario para la representación dicen que hay obras de arte que no pueden ser isomorfas a nada porque o bien (1) mantienen muchas relaciones de representación, o bien (2) no mantienen ninguna (Suárez 1999). En el caso (1), el *Guernica* de Picasso representaría el dolor concreto de los habitantes de Guernica, pero también el desafío más abstracto del fascismo en Europa. No podríamos situar esta obra en una correspondencia unívoca, y mucho menos isomorfa, con el mundo. En el caso (2), la pintura abstracta 'neoplasticista' de Piet Mondrian sería capaz de inducir respuestas estéticas, pero no representaría nada (Suárez 1999, p.79).

Coincidimos aquí con los defensores del isomorfismo y sostenemos que ni (1) ni (2) sirven para desestimar la noción isomorfista de representación cognitiva en arte (ni en ciencia). Frente a ello, defenderemos que es posible responder analíticamente, no pragmáticamente, a Goodman y a Suárez si recurrimos al caso de la fotografía de Cartier-Bresson y vinculamos su tarea con la representación cognitiva.

3. Isomorfismo, conocimiento y 'sentido de la geometría' en Cartier-Bresson

Introduzcamos en primer lugar varias nociones clave que nos permitan sostener nuestra tesis. En primer lugar, hay que distinguir entre *retrato* fotográfico (RTF) y *representación* fotográfica (RF) (Benovsky 2012, p.195; Currie 1995):

RTF: una fotografía retrata lo que es inmediatamente accesible al espectador mediante la percepción directa de la fotografía, a través de la semejanza visual. Una fotografía de una silla retrata una silla por semejanza visual con la silla.

RF: una fotografía puede representar un contenido mayor y más rico de aquello que retrata. En una foto de unos niños sonrientes en una playa soleada se retrata a los niños con sus rasgos, la playa y la luz, por ejemplo, pero también se representa la alegría estival de los niños de vacaciones.

La alegría es un hecho que la fotografía representa, no retrata. La representación está vinculada a las capacidades narrativas de las fotografías, que retratan lo que es directa y visualmente accesible; representan lo que narran. La narración explota las capacidades inferenciales del espectador. Dado esto, introduzcamos un tercer elemento: la *referencia* (Benovsky 2012, p.200). Una fotografía se refiere a las entidades que retrata o que representa. Por ejemplo, una foto de la mantis religiosa retrata una parte espacial de ella (la parte espacial visible de la coraza y patas del insecto), la representa como dando un paseo sobre una hoja, y hace referencia al bicho. La referencia difiere del retrato porque sólo una parte, la visible, del objeto se retrata, mientras que se refiere a toda la entidad (incluida su parte inferior, por ejemplo, que no se ve). La referencia difiere de la representación porque la foto no se refiere al 'dar un paseo sobre la hoja': sólo se refiere a la entidad que apunta. Esto es un caso de ostensión pictórica. Por ende, las fotos se refieren a más de lo que retratan, pero a menos de lo que representan. La ganancia en conocimiento (inferencial, no directamente perceptible) es obvia.

La relación entre el retrato y la representación fotográfica se puede concebir en términos de *abstracción*. La referencia fotográfica representa el mundo como un conjunto de objetos distribuidos en el espacio tridimensional y el retrato es lo que queda cuando abstraemos la distancia aparente de estos objetos respecto de mí. Se trataría de una diferencia no explicable como originada por el hecho de que la representación y el retrato tengan diferentes objetos, sino explicable en términos de diferentes enfoques de cómo la referencia fotográfica representa el mundo, de modo más completo en el caso de la representación y más parcial en el del retrato. Esto nos permite decir que una fotografía representa porque comparte ciertas propiedades con su objeto (representado). La fotografía se parece a lo que figura sólo respecto a las propiedades del retrato, no a las de su representación. Y aquí al menos el isomorfismo puede capturar esta compartición de propiedades, dado que hay isomorfismo entre la estructura de la superficie de la fotografía-retrato y la estructura de lo retratado. Por ende, si se puede defender el isomorfismo en fotografía, hay obtención de conocimiento, al igual que sucede en la ciencia (cf. French 2003, pp.875–80).

Sin embargo, las pretensiones artísticas de la fotografía han sido puestas en entredicho porque el proceso de producción de una imagen fotográfica (por parte del mundo) es *causal* o *mecánico* (Scruton 1983). En el sentido arriba mencionado, sostenemos sin embargo que la representación fotográfica es más que el retrato (reflejo del mundo desde una perspectiva particular física), pues añade una perspectiva cognitiva al mundo o sobre el objeto representado, a saber: la perspectiva de una inteligencia consciente particular.

El 'fotoperiodista' o 'fotógrafo documentalista' Cartier-Bresson concibe la fotografía como reportaje, como producción de información y de conocimiento. En términos más próximos al significado, lo dice claramente (Cfr. Davies 2008, p.168):

Para ‘suministrar un significado’ del mundo, uno se tiene que sentir involucrado en lo que uno enmarca a través del visor. Esta actitud exige concentración, disciplina mental, sensibilidad y un sentido de la geometría. . . Tomar fotografías significa reconocer (simultáneamente y en una fracción de segundo) tanto el propio hecho como la organización rigurosa de las formas visualmente percibidas que le dan significado (Cartier-Bresson 1999, pp.15s).

Lo que está en juego aquí es cómo puede el fotógrafo *conocer* los hechos del mundo en el sentido de emplear la cámara para informar sobre aquéllos. Ésta es la clave epistemológica que se le plantea a un fotógrafo como Cartier-Bresson, defensor de la dimensión cognitiva de la actividad que realiza. Para captar su tesis, hemos de indagar en lo que piensa cuando caracteriza al fotógrafo como alguien cuya meta es *suministrar significado al mundo*. Es importante destacar que ‘significar’ aquí no equivale a ‘denotar’ o a ‘representar en sentido denotativo’, sino a aquello que se quiere decir mediante una expresión o gesto. Es decir, lo que el agente (fotógrafo) despliega (Davies 2008, p.170). Por lo tanto, el fotógrafo da significado al mundo y, a su vez, despliega éste (rasgo propio del reportaje). Pero, ¿cuál es la geometría que menciona de la revelación de los hechos? ¿Cuál es su geometría epistémica?

Según Cartier-Bresson, es el fotógrafo quien debe ejercitar un sentido de la geometría que permita decir que ésta satisface el papel representacional de la fotografía. Lo primero, el discurso de Cartier-Bresson de la fotografía es un discurso sobre la ‘expresión’ o despliegue (*el retrato como tal*). El fotógrafo tiene que ser capaz de incorporar un pensamiento en forma perceptiva (*representación*) (Davies 2008, p.180), debe poder articular y comunicar dichos ‘pensamientos’ a través de la fotografía (*tarea epistémica*). Esta capacidad depende crucialmente de la geometría o composición de la fotografía (Cartier-Bresson 1999).

Hacer fotografías (*representaciones*) significa reconocer (simultáneamente y en una fracción de segundo) tanto el hecho mismo (*retrato*) como la organización rigurosa de las formas visualmente percibidas que le dan significado (*referencia*) (Cartier-Bresson 1999, p.16, añadidos entre paréntesis y traducción de los autores).

Es decir, en sus fotografías el fotógrafo presenta hechos aprehendidos ‘con contenido’, donde el contenido se suministra a través de la geometría de la imagen. En *The Ambassadors* de Holbein, por ejemplo, el primer plano del cuadro incluye la figura de un cráneo representado de un modo anamórfico, de modo que parece un cráneo sólo si se observa desde un lado del cuadro. French (2003, p.1476) apela a un lógico ‘isomorfista’ (también en el caso del arte) como Malcolm Budd (1993), para quien la figuración del cráneo del cuadro es isomorfa con la representación en el campo visual de un cráneo, en el sentido exacto de que hay un mapeo unívoco entre los puntos

que componen los dos, pero “lo vemos como estructuralmente isomorfo sólo cuando lo miramos desde un lado y, según ello, lo vemos como una figuración de un cráneo sólo desde el punto de vista inusual, oblicuo, no cuando lo miramos de frente” (Budd 1993, p.162).

Así pues, el fotógrafo usa sus imágenes para transferir significados que se encuentran expresados en la organización de las formas que captura. Por lo tanto, trata de representar el contenido de un acontecimiento (estar alegre, por ejemplo). Insiste en que es sólo mediante los aspectos geométricos (de composición) de la imagen que el significado, el conocimiento, de los acontecimientos se puede aprehender visualmente y transferir al espectador. Forma y contenido van de la mano, son inseparables. La forma es la organización rigurosa de la interacción de superficies, líneas y valores (Cartier-Bresson 1999, p.32, p.42). La relación entre el significado y la forma se observa cuando señala que no añadimos la composición como si ésta fuera algo impuesto sobre el objeto material de fondo (Cartier-Bresson 1999, p.32). Más bien sucede que el conocimiento, el pensamiento, sobre el objeto de la fotografía se expresa mediante las relaciones de composición entre los elementos que conforman la imagen. Retrato y referente son la base para conformar una geometría que dé lugar a la representación.

El sentido de la geometría es crucial para la expresión y la transferencia, a través de la imagen fotográfica, del significado aprehendido de un acontecimiento. Dos rasgos básicos de esta geometría son:

- 1 Dirige la atención a la propia imagen, que no es como una ventana transparente para ver el objeto. Esto se aplica también a las propiedades geométricas de la imagen, que dependen de que sean representación de un espacio tridimensional, dado que apreciar estas propiedades geométricas no es función únicamente de nuestra conciencia de las propiedades del espacio tridimensional, sino también de nuestra conciencia de la forma en que ese espacio se articula en una imagen bidimensional.
- 2 Las propiedades geométricas de la imagen hacen que el espectador tome como referencia la agencia *intencional* (fotógrafo) y los *propósitos* expresivos manifiestos en la composición pictórica. Indican cómo quiere el fotógrafo que sea vista la fotografía.

Pues bien, subyace en la parte material y geométrica de la fotografía de Cartier-Bresson el elemento básico de la relación isomorfa entre el referente y el retrato, tal y como dijimos. Sobre esta base, la composición proporciona elementos añadidos que generan conocimiento representacional (en forma de ‘significado’, en palabras de Cartier-Bresson) que incorpora un elemento intencional y otro teleológico (propósito). En el caso del conocimiento científico, se puede hablar de que su manera de

representar introduce ingredientes parecidos. Giere (2004) ha propuesto un enfoque pragmático que no desecha del todo el componente analítico al incorporar la noción de semejanza. Su forma es “el sujeto S usa X para representar W con los propósitos P” (Giere 2004, p.743). Si sustituimos la semejanza por el isomorfismo, en el caso de la representación fotográfica podríamos establecer este esquema que se adecua perfectamente a la fotografía de Cartier-Bresson: “el fotógrafo F usa la imagen I para representar el mundo W con la intención y propósitos P”. En esto, la representación seguiría una pauta parecida en actividades ‘supuestamente’ tan dispares como la ciencia y la fotografía.

4. Estética analítica y análisis pragmático del hecho artístico: la alternativa epistémica de Goodman

Antes de continuar es necesario justificar la importancia de un análisis pragmático del hecho artístico desde una perspectiva epistemológica. En líneas generales, se considera que la conjunción entre epistemología, pragmática y arte es problemática.¹⁷ Por ello, el punto de partida de nuestra propuesta es diferente. Sin perder de vista los resultados de Goodman, queremos hacer hincapié en el carácter y en la capacidad explicativa del hecho artístico en tanto lenguaje. Esto facilita que concibamos la expresión artística que los expertos consideran ‘mundo bien hecho’ como una *unidad* de significado enmarcada en un proceso comunicativo particular y analizable según los criterios de comprensión epistémica. Goodman analiza este proceso en términos de los mecanismos que constatan que un símbolo obtiene su significado en un sistema referencial particular a lo largo de una ruta referencial nítida para los usuarios del sistema dado (Goodman 1984, pp.67–9).

En la estética analítica podemos constatar dos líneas de investigación en torno al hecho artístico (Pérez Carreño 2002, pp.93–5): la de Beardsley y la de Goodman.¹⁸ En general, si bien ambos coinciden en que es el análisis el método filosófico por excelencia y en que la comprensión del lenguaje es función de la *actividad* lingüística, sus enfoques difieren en dos consideraciones: en el tipo de relación establecida entre la representación artística y el mundo, por un lado, y en el tipo de experiencia que la representación artística proporciona al espectador — o relación con la experiencia cognitiva —, por otro. Goodman defiende una perspectiva analítica de tenor *cognitivo*. Según él, la experiencia que proporciona el arte es de tipo cognitivo,¹⁹ y en este sentido se aleja de las concepciones *emotivistas* del arte (Goodman 1968, p.48).

Este planteamiento facilita la aproximación en términos simbólicos al problema del sujeto lingüístico constructor de la realidad y permite explicar coherentemente tres cuestiones que afectan a Cartier-Bresson y a la noción de momento preciso:²⁰ (i) por qué el tipo de representación simbólica en relación al movimiento que encontra-

mos en la obra de Cartier-Bresson se ha convertido en una representación paradigmática integrada en nuestro conocimiento del mundo, (ii) de qué manera podemos explicar que ese tipo de representación sirve de referencia a la hora de valorar y crear nuevos modelos de representación posteriores, y (iii) cuál es el mecanismo mediante el cual se establece, en una comunidad concreta, que unas inferencias determinadas sean las adecuadas para interpretar correctamente el momento y el movimiento.

Goodman (1978, pp.27–33) abre una vía de aproximación al procedimiento simbólico-artístico entendido como proceso comunicativo que nos permite investigar filosóficamente²¹ la posibilidad de realizar inferencias condicionadas pragmáticamente. Son estas inferencias las que posibilitan saturar el significado de un símbolo determinado dentro de un rango de posibilidades que tanto el conocimiento particular del sujeto como el conocimiento establecido por la comunidad proporcionan. Las inferencias condicionadas pragmáticamente son lo que Goodman denomina ‘rutas referenciales’, las cuales se integran en un sistema lingüístico complejo (Goodman 1984, pp.55–71). Si aplicamos este planteamiento a las tres cuestiones mencionadas, observamos cuáles son los mecanismos mediante los cuales un agente lingüístico actúa al tomar decisiones en torno a los diferentes predicados posibles o, análogamente, cuál es la etiqueta adecuada que permite afirmar que dicho agente ha realizado una lectura correcta del símbolo — la vertiente cognitiva del proceso —, junto con la construcción o proyección del mundo — la vertiente activa del proceso de creación del símbolo —. Este planteamiento supone constatar la participación activa del agente en la creación de mundos, participación derivada de la capacidad simbólica del lenguaje.

5. Condiciones epistémicas de la comprensión simbólica: cadenas referenciales y capacidad proyectiva del lenguaje

Uno de los temas básicos del pensamiento de Goodman es la creación de mundos y su relación con los procesos simbólicos en general. Su enfoque se caracteriza por analizar un proceso de simbolización en términos de la *referencia* o de las estructuras que hacen posible una relación determinada entre el símbolo y su referente. Goodman (1968) examina los mecanismos de uso de los símbolos con el fin de *re-crear* la realidad, siendo el conjunto de representaciones de ésta un ingrediente fundamental para entender la teoría general de los símbolos, y reflexiona acerca de la capacidad funcional de los símbolos en un sistema específico (Goodman 1968, p.3), sea éste interno — una obra de arte — o externo — una obra situada en un *contexto* —. Para analizar esta capacidad, toma en consideración dos factores cruciales: la imposibilidad de defender la existencia de una *mirada inocente* y la importancia de la *convención*. Son dos factores inevitables en un análisis explicativo de la representación, en la medida

en que ésta no es un producto del azar, sino algo situado en un sistema determinado (Goodman 1968, pp.6–9). Esto sirve a Goodman para enfatizar que se trata de un proceso convencional regido por reglas.

Concebir el símbolo como algo convencional y sujeto a reglas motiva inicialmente el *irrealismo* de Goodman. No es posible hablar de relación *directa* entre la realidad y la representación, dado que la capacidad para establecer un vínculo con la realidad es algo que depende del sistema de representación normal en una persona, una cultura y un momento dado (Goodman 1968, p.37). Emerge por tanto la cuestión sobre la determinación de la representación: ¿cómo se da? Para que su respuesta sea coherente con el convencionalismo y la existencia de reglas, Goodman propone establecer una relación entre el sistema de representación que uno emplee y el sistema normal (*standard system*) (Goodman 1968, p.38) a través de una *ruta interpretativa* que reconozca la información y el carácter lógico de esta relación. Es decir, una *cadena referencial* que el sujeto siga con el fin de poder relacionar el símbolo con un significado determinado.²² Destacamos la importancia de la ruta interpretativa porque el hecho de conocerla permite que nos refiramos a las condiciones necesarias para establecer la competencia de un usuario del sistema. Esto conduce a Goodman (1978) a plantear las tesis centrales sobre la capacidad de construir mundos en función de mundos preexistentes y de las relaciones (cadenas) que se puedan establecer entre dichos mundos.²³ Sus tesis constituyen un elemento clave para entender la capacidad proyectiva del lenguaje,²⁴ enfoque que desarrolla plenamente en *Of Mind and Other Matters* (1984).

Goodman busca elucidar la naturaleza general del símbolo, su función en el seno del lenguaje y las posibilidades que el símbolo abre.²⁵ Defiende que el símbolo está capacitado ante todo para situarse *en lugar de* otra cosa dentro de un sistema determinado, capacidad que examina mediante la elucidación de los mecanismos de sustitución sin pérdida de significado. Habitualmente se ha aceptado que estos mecanismos funcionan gracias a algún tipo de semejanza. Goodman, en cambio, es reacio a aceptar la semejanza como el tipo de relación fundamental tanto entre el símbolo y lo simbolizado (Goodman 1968, pp.4–5) como en el seno de la representación artística o en el uso simbólico general. Esto es, descarta fundamentar el símbolo artístico — y, por extensión, el símbolo en general — en la imitación o *mimesis* porque no podemos especificar qué es lo que se copiará (Goodman 1968, p.9). El rechazo de la *mimesis* como fundamento del símbolo hace que Goodman recurra a la noción de *convención*. La representación típica de las obras artísticas no es la representación pura, sino la ‘representación como’ (Goodman 1968, p.27), lo cual significa que la capacidad para leer una obra de arte — o un signo — no es innata, sino que hay que adquirirla (Goodman 1968, p.14). Es esta capacidad de lectura o interpretación la que sitúa la información en un primer plano, como aquello que sustancia y caracteriza al símbolo en general (Goodman 1968, p.37). Y dado que ahora interesa la

información que el símbolo suministra, Goodman buscará desentrañar de qué manera lo hace, cuál es el tipo de información que proporciona y cuál es su papel en la teoría general de los símbolos.

Dada la justificación de la pluralidad de mundos, Goodman (1978, p.3) identifica los mundos posibles *con marcos de referencia* entendidos como sistemas de descripciones del mundo:

If I ask about the world, you can offer to tell me how it is under one or more frames of reference; but if I insist that you tell me how it is apart from all frames, what can you say? We are confined to ways of describing, whatever is described. Our universe, so to speak, consists of these ways rather than of a world or of worlds. (Goodman 1978, pp.2–3)

Es la información aquello que permite que un símbolo funcione, un tipo de información que se concreta en su capacidad para proporcionar una descripción del mundo dentro del rango de posibles descripciones que forman una pluralidad de versiones correctas de mundos, siendo estas versiones aquello que Goodman intenta analizar mediante un estudio de los tipos y de las funciones de los símbolos (Goodman 1978, p.5). Esta afirmación obliga a Goodman a plantearse cuál es la naturaleza de la descripción, a clarificar de qué manera se realiza el proceso descriptivo del mundo a través del símbolo.²⁶ Sostiene por ello que ‘referencia’ es un término primitivo que cubre todos los casos de ‘estar por’ o ‘estar en vez de’ (*standing for*) (Goodman 1984, p.55). La cuestión clave de ello radica en establecer las rutas referenciales o relaciones posibles entre un término o símbolo y aquello a lo que se refiera (Goodman 1984, p.55). Como se puede apreciar, el objetivo de Goodman no es la búsqueda de fundamentos, sino dar con las estructuras que posibiliten el reconocimiento de la información codificada en una obra de arte o en cualquier sistema simbólico en general.

Goodman (1984, pp.55–63) clasifica la referencia en tres ingredientes diferentes: la referencia *literal* elemental (denotación verbal, notación, denotación pictórica, cita y ejemplificación, siendo todas ellas variaciones de la denotación no-ficticia), la referencia elemental no *literal* (denotación ficticia, denotación figurativa y expresión) y la referencia *compleja* (el resultado de la jerarquía denotativa que justifica la existencia de cadenas referenciales en función de la lejanía referencial).²⁷ Con este argumento Goodman plantea una explicación de dos tipos de coexistencia: la de diferentes mundos discursivos-descriptivos que forman la realidad, por un lado, y la de diferentes niveles de complejidad discursiva-descriptiva — complejidad desarrollada a partir de la multiplicación exponencial de las cadenas referenciales —, por otro. Ahora bien, sería interesante saber si la coexistencia de mundos es algo meramente convencional o si, en cambio, implica una organización de la realidad según un único esquema o estructura explicativa. ¿Se podría hablar de una separación radical entre lenguaje y realidad? La respuesta de Goodman es la siguiente:

[...] such organization of discourse participates notably in the organization of a reality. A label in any non-null application, literal or metaphorical, marks off entities of a certain kind; and even where the denotation is null, the label marks off labels of a certain kind that apply to that label. Just such marking off or selection of entities and relevant kinds *makes them such* as distinguished from the results of alternative organizations. Longer referential chains effect more complex organization. (Goodman 1984, p.68)

Este planteamiento es básico en el enfoque de Goodman. Lo que está buscando es establecer los esquemas a partir de los cuales se pueda explicar el funcionamiento del símbolo dentro de un sistema formado por estructuras complejas que clasifican la información sobre el mundo, basadas en la jerarquía denotativa y en las cadenas referenciales (Goodman 1984, p.68). Es un proceso de carácter epistemológico: “every reality is nevertheless dependent on right discourse; and every right discourse is dependent on a reality that is dependent on discourse” (Goodman 1984, p.69). Por consiguiente, una teoría general de los símbolos es aquella que nos permite entender las estructuras del lenguaje y la manera como éstas generan conocimiento acerca del mundo, y justifican tanto la capacidad proyectiva del lenguaje como la creación de nuevos mundos. En este sentido, aprender y usar un lenguaje equivale a resolver problemas de proyección (Goodman 1968, p.201).

El esquema básico del proceso de simbolización y transmisión de la información no se puede plantear sin la participación activa del sujeto o *agente*.²⁸ el proceso se desarrolla gracias a la capacidad *creadora* y *re-creadora* del sujeto que comprende las rutas referenciales establecidas por el símbolo y que es capaz de clasificar la información codificada que las rutas indican. Este proceso necesita un agente capaz de discriminar sutilmente, de discernir relaciones sutiles por medio de la detección de sistemas simbólicos y caracteres en su seno, además de lo que éstos denotan y ejemplifican (Goodman 1968, p.241). Goodman denomina ‘actitud estética del sujeto’ a esta vertiente activa del proceso. Es una actitud necesaria para al menos intentar crear mundos mediante la proyección del lenguaje.

Goodman entiende, por lo tanto, que el objetivo del análisis filosófico es examinar de qué manera el agente desarrolla el proceso de comprensión tanto de un término general como de un símbolo artístico particular. La comprensión no es previa a dicho proceso, sino que emerge paralelamente al uso del término que se analice, pues comprendemos el término cuando sabemos razonablemente bien cómo aplicarlo (Goodman 1968, p.25, n21). La comprensión en función del uso del término, junto con las inferencias que se puedan deducir de los enunciados que contienen el término, permite confirmar si el agente en realidad entiende o no el término. Además, gracias a las *implicaturas* de Grice, la propuesta de Goodman es reforzada en su referencia al uso cuando enfocamos con ella la representación artística de ‘viejos hábitos’ con el fin de crear objetos y conexiones nuevos, y de hacer evidentes semejanzas y diferencias

descuidadas. En definitiva, se trataría de *rehacer* nuestro mundo (Goodman 1968, p.33). De esta manera, la estructura común presente en todo proceso simbólico es aquello que posibilita la existencia de unas inferencias asociativas. Todo este proceso se basa en el hecho de que hacer mundos es una actividad que parte de mundos ya hechos, porque el hacer es un *re-hacer* (Goodman 1978, p.6). Los mecanismos mediante los que avanza este proceso generativo de inferencias asociativas se basan precisamente en las relaciones posibles que se pueden establecer entre los mundos antecedentes (Goodman 1978, pp.7–17): *composición-descomposición, ponderación, ordenación, supresión-complementación y deformación*.²⁹

La importancia de la estructura común es fundamental aquí, pues hemos de observar que este planteamiento impide afirmar a modo de tesis general que la obra teórica de Goodman justifique un relativismo *tout court*. El hecho de plantear la creación de mundos a partir de la recombinación de mundos anteriores es una característica *restrictiva* del relativismo, de la misma manera que sirve como guía para entender la trayectoria que conduce hacia una cadena referencial determinada que da como resultado una asociación particular entre un símbolo y aquello que se quiere simbolizar. Goodman afirma que “a willingness to welcome all worlds builds none” (Goodman 1978, p.21). Una condición necesaria para que un mundo sea una construcción válida es que éste sea, en cierto modo, respetuoso; es decir, no viole ninguna creencia que nos sea irrenunciable ni tampoco quebrante ninguno de sus preceptos (Goodman 1978, p.17). Nos enfrentamos, por ende, a dos tipos de constricciones a la hora de referirnos a los ‘mundos bien hechos’: por un lado, deben ser elaborados a partir de mundos anteriores mediante un mecanismo generativo y, por otro, deben respetar las normas que posibiliten su comprensión o la identificación de los esquemas indicativos de la ruta referencial.

6. ‘Momento-movimiento’ en Cartier-Bresson

Aplicadas a la obra fotográfica de Cartier-Bresson, las constricciones mencionadas muestran por qué su obra se puede considerar un ‘mundo bien hecho’. En primer lugar, la elaboración de la representación del mundo de su obra fotográfica se realiza a partir de un mundo *preexistente* — hecho evidente si tenemos en cuenta que el medio es el fotográfico —.³⁰ En segundo lugar, el resultado de la obra no quebranta ninguna pauta normativa previa. Es más, no es que no la quebrante, sino que se hace paradigmática. Por lo tanto, dado que las limitaciones mencionadas se respetan, no parece inconveniente aplicar la metodología de análisis elaborada por Goodman con el fin de aclarar y justificar de qué manera una simbolización específica, elaborada a partir de elementos anteriores, da como resultado una recombinación comprensible a la hora de descodificar la simbolización del movimiento, de la misma manera que nos

permite elaborar una explicación de por qué ha pasado a formar parte del lenguaje fotográfico posterior con la etiqueta ‘momento preciso’.

En una primera aproximación podríamos afirmar que la producción fotográfica de Cartier-Bresson es paradigma de ‘la conquista del instante’, elemento básico de una corriente fotográfica caracterizada por la identificación de la imagen con el ‘instante preciso’³¹ o, en otros términos, con la capacidad del fotógrafo para captar un instante *irrecuperable*, fugaz e imperceptible de la vida cotidiana gracias al uso de una tecnología concreta, en este caso la cámara Leica.³² Esta captura del momento, aunque de entrada se vincule directamente con la realidad, supone una nueva visión del mundo en un sentido, a saber: es una visión que depende de la captura de momentos que pasan desapercibidos a simple vista y de los cuales el espectador de la obra fotográfica no tiene experiencia. Es una visión del mundo que exige el *cultivo* (educación, *Bildung*) del receptor con el fin de que pueda llegar a comprender el significado de la imagen. Sin el cultivo — condición necesaria para la descodificación del símbolo —, no se entienden nuestras capacidades *inferenciales*. No se entendería, por ejemplo, por qué podemos inferir que una mancha oscura y difuminada en un contexto nítido y estático *significa* o ‘apunta a’ un objeto en movimiento, de la misma manera que una parte de un cuerpo nos permite inferir la existencia de un cuerpo entero, o una imagen saturada nos permite inferir dureza.

Goodman sostiene que la fotografía es un sistema simbólico múltiple, un sistema en el que a partir de un mismo negativo se pueden generar diferentes copias iguales al original (Goodman 1978, p.48). Caracterizar así la fotografía es semejante a caracterizar las palabras como réplicas o copias de una inscripción. En términos lingüísticos, esta perspectiva concibe la imagen fotográfica como ‘cita’ de la realidad, pues se refiere al mundo y lo contiene. Subrayemos que, a diferencia de otras manifestaciones artísticas, la fotografía no puede ser creada a partir del vacío o de la ficción pura, lo cual no significa que su *realización* proceda siempre según un mismo procedimiento ni que se anule su naturaleza de símbolo artístico.³³

Pues bien, una vez establecida la relación entre realidad y fotografía, podemos analizar la simbolización de la imagen fotográfica a partir de tres ejes establecidos por Goodman: (i) las condiciones semánticas a partir de las cuales se lleva a cabo la simbolización, (ii) la ampliación del conocimiento a partir de la información del movimiento que la simbolización fotográfica proporciona, y (iii) las posibilidades de construcción de un discurso narrativo de una imagen simbólica o bien de un conjunto de fotografías que forman una unidad simbólica. Veamos cada eje individualmente.

[i] *Condiciones semánticas*: según Goodman (1968, p.148), la teoría de la notación facilita distinguir sistemas simbólicos en función del ajuste entre un sistema particular y un campo concreto de referencia. La distinción marca la diferencia entre sistemas simbólicos *densos* y *laxos*, así como entre los *abiertos* y los *discontinuos*. Estos dos pares de sistemas, catalogados como *analógicos* — es el caso de los siste-

mas semánticamente densos — y digitales — con discontinuidad — (Goodman 1968, pp.159–164), son simbólicamente *legibles*: los *analógicos* se caracterizan por su definición estética nítida y por la posibilidad de ser repetidos sin pérdida de contenido (Goodman 1968, p.160). Los sistemas *digitales*, por su parte, se caracterizan por una mayor flexibilidad, al ser mayor el rango de inferencias correctas posibles (Goodman 1968, p.161). Como consecuencia de ello, los sistemas digitales tienden a incrementar la ‘sensibilidad’ del receptor, en tanto ésta sería susceptible de emociones más diversas y densas.

Podemos clasificar por tanto la obra de Cartier-Bresson según su carácter analógico o digital, lo cual da pie a que distingamos entre dos tipos de simbolización: la del *momento* y la del *movimiento*. En el caso del momento, lo que tenemos es una imagen semánticamente densa, o analógica, caracterizada por una *saturación* semántica explícita debida a la ausencia de ambigüedad. Es decir, todos los elementos presentes en la imagen fotográfica, entendida ésta como sistema simbólico, están claramente definidos dentro del sistema y permiten inferir clara y unívocamente el significado de la imagen. Ejemplos de imágenes semánticamente densas o analógicas en la obra de Cartier-Bresson son, entre otros, la serie de fotografías de Trafalgar Square el día de la coronación de George VI (Londres, 12 de mayo de 1937) y los paisajes de Irlanda (Condado de Kerry, 1952).³⁴ En el caso del movimiento o simbolización digital, por otro lado, en la obra de Cartier-Bresson podemos encontrar una gran cantidad de imágenes caracterizadas por la presencia de un elemento borroso o difuso, con apertura de significado, que se satura en función del conocimiento del espectador. Ejemplo de ello es el hombre en movimiento de *Detrás de la estación de Saint-Lázare* (París, 1932), o el de la bicicleta que atraviesa la calle de *Hyères* (Francia, 1932).

[ii] *Inferencias de lo imperceptible*: en “Un rompecabezas en la percepción”, e influido por estudios sobre la percepción de la *Gestalt*, Goodman (1978) examina la noción de percepción, su simbolización y su construcción. Desde esta perspectiva, se plantea de qué manera se simboliza algo que se encuentra más allá de las posibilidades perceptivas directas del ojo humano, caso del movimiento no perceptible, de las entidades complejas o de las entidades matizadas por adjetivos particulares como sucede en “mujer *malvada*” (Goodman 1978, p.72).³⁵ Esto permite analizar la obra de Cartier-Bresson en términos de la cadena referencial presente en su fotografía. Podríamos establecer una clasificación del movimiento según dos tipos de cadenas referenciales: (1) la cadena que infiere el movimiento a partir de la congelación del mismo,³⁶ de la interpretación de una imagen difusa como cuerpo en movimiento o de la reconstrucción del movimiento aparente — éste sería el caso de las mujeres italianas paseando de *Aquila degli Arbuzzi* (Italia, 1958); y (2) la cadena inferencial que posibilita una interpretación de cariz cualitativo, vinculada a adjetivos particulares y que se identifica con las propiedades tradicionalmente consideradas estéticas. Es el caso de los retratos, si bien no únicamente de personajes tales como Chanel, Bacon,

Matisse o Colette, sino también de las series que retratan desconocidos callejeros (Moscú 1954; 1972).

[iii] *Narratividad del símbolo*: esta propuesta de análisis está relacionada con la capacidad narrativa del símbolo. Goodman sostiene que la capacidad₁ (*narrativa*) se relaciona con la capacidad₂ (*causal*) que tiene una imagen de *causar en* el espectador la capacidad₃ (*constructiva*) de *construir* un relato, construcción que, cuando se realiza, se infiere a partir de la interpretación del símbolo (Goodman 1984, pp.119–122) y permite situar la imagen en el flujo de un relato particular que *re-construye* el mundo en el que se enmarca. En el caso de Cartier-Bresson, y del fotoperiodismo en general, es uno de los aspectos esenciales para entender su fuerza comunicativa, pues destaca la manera como un solo símbolo es capaz de motivar inferencialmente que el espectador elabore un universo de discurso coherente y completo en el cual contextualizar el símbolo en cuestión. Éste sería el caso de la serie fotográfica *Manhattan* (Nueva York, 1947), las prostitutas mejicanas de *Calle Cuauhtemotzin* (Méjico, 1934) y la vida de la calle de *Alicante* (España, 1933).

Este triple eje de aproximación a la obra de Cartier-Bresson sirve para mostrar y valorar las aportaciones del propio Goodman. Sobre su trasfondo podemos comprobar cuál es el procedimiento 'inferencial-comprensivo' de la interpretación de una imagen fotográfica, lo cual hace evidente la imposibilidad de hablar de la comprensión de la fotografía como proceso de identificación a partir de una relación *directa* entre imagen y realidad. Como ya se ha indicado anteriormente, este procedimiento es resultado de cuatro elementos: (i) de una convención, (ii) de un cultivo o *Bildung* — aunque tan asumido y automatizado que puede parecer natural —, (iii) de las posibilidades técnicas del medio a través del cual se lleva a cabo la simbolización,³⁷ y (iv) de su relación con la innovación mediante la reinterpretación que el artista desarrolla del material disponible para reorganizar el mundo. Todo ello resalta la importancia de la relación entre símbolo artístico y entendimiento, por lo que podemos afirmar que en realidad Goodman nos ofrece las herramientas prácticas para abrir al menos una vía interpretativa del modo como el proceso artístico forma parte del ámbito cognoscitivo en general.

7. Conclusiones

Hemos visto de qué manera el marco teórico de Goodman nos permite analizar la obra fotográfica de Cartier-Bresson tomando en consideración las rutas referenciales y la información sobre el mundo que éstas proporcionan. Es un enfoque que suministra una explicación posible de por qué el tratamiento simbólico de Cartier-Bresson ha pasado a formar parte del lenguaje fotográfico actual. Si Goodman considera que 'lo acostumbrado deja de gustar' — "after a time and for a time, the finest painting

may pall and the greatest music madden” (Goodman 1968, p.259) —, lo que proporciona Cartier-Bresson a partir de su novedosa manera de simbolizar el mundo es un *nuevo lenguaje*, específico y con entidad propia, de la fotografía e independiente del resto de disciplinas artísticas. Con ello construye un sistema de simbolización que se corresponde con un ‘mundo bien hecho’: las rutas referenciales son asequibles para el espectador y proporcionan una información pertinente y significativa, al tiempo que sirven de guía para la elaboración de mundos fotográficos posteriores formando parte de una manera convencionalmente aceptada de representar el mundo.

Por consiguiente, este ejemplo práctico nos sirve para entender mejor la vertiente cognoscitiva del arte: “Much of knowing, acting, and understanding in the arts, the sciences, and life in general involves the use — the interpretation, application, invention, revision — of symbol systems” (Goodman 1984, p.152). Desde una perspectiva goodmaniana podemos elucidar los procesos mediante los que el usuario competente de un sistema es capaz de reconocer la información que el símbolo suministra; es decir, la vertiente cognoscitiva nos indica en qué medida podemos analizar la representación artística desde una perspectiva más próxima a la representación científica. Esta aproximación exhibe los mecanismos comprensivos que se utilizan a la hora de dotar de un significado específico a un símbolo que, por lo general, pasan desapercibidos en otro tipo de aproximación teórica más habitual al proceso artístico,³⁸ de la misma manera que ayuda a elucidar la cuestión de la generación de conocimiento, de la importancia del contexto y de la pertinencia de la indagación sobre la relación, sustanciada en una representación, entre el lenguaje, la comunidad lingüística y el mundo.

Agradecimientos

Trabajo elaborado con el apoyo de la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación del Ministerio de Economía y Competitividad de España (Proyecto de Investigación con referencia FFI2013-42154-P ‘La evaluación de beneficios como ciencia reguladora: las declaraciones de salud de los alimentos funcionales’), cofinanciado con fondos FEDER de la Comisión Europea.

Referencias

- Benovsky, J. 2012. Photographic Representation and Depiction of Temporal Extension. *Inquiry* 55(2): 194–213.
- Bernecker, S.; Pritchard, D. (eds.) 2011. *Routledge Companion to Epistemology*. London: Taylor and Francis.
- Bozal, V. 2002. El arte y el lenguaje. In: V. Bozal (Ed.) (2002), p.15–25.
- (ed.). 2002. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas. Vol. II*. Madrid: Visor.

- Budd, M. 1993. How Pictures Look. In: D. Knowles; J. Skorupski (Eds.) (1993), p.154–175.
- Bueno, O.; French, S. 2011. How Theories Represent. *The British Journal for the Philosophy of Science* **62**: 857–894.
- Cartier-Bresson, H. 1952. *Images à la sauvette*. Paris: Editions Verve.
- . 1998. *Tête à Tête: Portraits by Henry Cartier-Bresson*. London: Thames & Hudson.
- . 1999. *The Mind's Eye*. New York: Aperture.
- Chakravartty, A. 2010. Informational versus functional theories of scientific representation. *Synthese* **172**: 197–213.
- Cole, P.; Morgan, J. (eds.) 1975. *Syntax and Semantics, Vol. 3: Speech Acts*. New York: Academic Press.
- Currie, G. 1995. *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Danto, A. G. 1982. Representation and Description. In: A. C. Danto (1999), p.98–120.
- . 1999. *The Body/Body Problem: Selected Essays*. Berkeley: The University of California Press.
- Davies, D. 2008. How Photographs ‘Signify’: Cartier-Bresson’s ‘Reply’ to Scruton. In: Walden, S. (ed.) (2008), p.167–186.
- Davies, S. 2005. Beardsley and the Autonomy of the Work of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* **63**(2): 179–183.
- French, S. 2003. A Model-Theoretic Account of Representation (Or, I Don’t Know Much about Art... but I Know It Involves Isomorphism). *Philosophy of Science* **70**(5): 1472–1483.
- Galassi, P.; Cartier-Bresson, H.; Delpire, R.; Clair, J.; Leymarie, J.; Toubiana, S.; Cookman, C.; Arbaizar, P.; Jeanneney, J.-N. 2003. *¿De quién se trata? Una retrospectiva de la obra de Cartier-Bresson: fotografías, películas, dibujos, libros y publicaciones*. Barcelona: Lunwerg Editores.
- Giere, R. N. 1988. *Explaining Science*. Chicago: The University of Chicago Press.
- . 2004. How models are used to represent reality. *Philosophy of Science* **71**: 742–752.
- Goodman, N. 1954[1983]. *Fact, Fiction, and Forecast*. Fourth Edition. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- . 1968. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. New York: The Bobbs-Merrill Company.
- . 1978. *Ways of Worldmaking*. Indianápolis, IN: Hackett.
- . 1983. Notes on the Well-Made World. *Erkenntnis* **19**(1/3): 99–107.
- . 1984. *Of Mind and Other Matters*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Grice, H. P. 1975. Logic and conversation. In: P. Cole; J. Morgan (eds.) (1975), p.41–58.
- Hughes, R. I. G. 1997. Models and representation. *Philosophy of Science* **64**: S325–S336.
- Kieran, M. 2011. Aesthetic Knowledge. In: S. Bernecker; D. Pritchard (eds.) (2011), p.369–379.
- Knowles, D.; Skorupski, J. (eds.) 1993. *Virtue and Taste*. Oxford: Blackwell.
- Moya, C. J. 1990. *The Philosophy of Action: An Introduction*. Cambridge: Polity Press.
- Newhall, B. 1949. *The History of Photography: From 1839 to the Present Day*. New York: The Museum of Modern Art.
- Pérez Carreño, F. 2002a. Estética analítica. In: V. Bozal (ed.) (2002), p.92–105.
- Phillips, D. M. 1995. The Real Challenge for an Aesthetics of Photography. In: A. Ridley; A. Neill (eds.) (1995), p.246–250.

- Poznic, M. 2016. Representation and Similarity: Suárez on Necessary and Sufficient Conditions of Scientific Representation. *Journal for General Philosophy of Science* 47: 331–47.
- Ridley, A.; Neill, A. (eds.) 1995[2008]. *Arguing about Art: Contemporary Philosophical Debates*. 3rd Edition. London: Routledge.
- Scruton, R. 1981. Photography and Representation. *Critical Inquiry* 7(3): 577–603.
- . 1983. *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*. South Bend, IN: St. Augustine's Press.
- Sontag, S. 1973[2005]. *On Photography*. New York: RosettaBooks.
- Sougez, M. L. 2011. *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra.
- Suárez, M. 1999. Theories, Models and Representations. In: Magnani, L.; Nersessian, N.J.; Thagard, P. (Eds.) (1999), p.75–83.
- . 2004. An inferential conception of scientific representation. *Philosophy of Science* 71: 767–779.
- . 2010. Scientific Representation. *Philosophy Compass* 5(1): 91–101.
- Van Fraassen, B. C. 2008. *Scientific Representation*. Oxford: Oxford University Press.
- Walden, S. (ed.) 2008. *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature*. Malden, MA: Blackwell.
- White, M. 2002. *A Philosophy of Culture: The Scope of Holistic Pragmatism*. Princeton: Princeton University Press.

JUAN BAUTISTA BENGOETXEA
 Universitat de les Illes Balears
 juanbautista.bengoetxea@uib.cat

JOANA MARIA ROIG
 Universitat de les Illes Balears
 joanamariaroig@gmail.com

Notas

¹ French (2003) especifica los elementos parciales del isomorfismo que él considera sirve para vincular arte y ciencia en términos representacionales.

² Nuestro análisis procura ser alternativo a otros más tradicionales, por realistas, como es el de Scruton (1981) (cfr. nota 17).

³ Aunque se supone que la fotografía retrata ‘el mundo tal y como es’, de hecho la *realidad* capturada por la cámara es el resultado de las posibilidades técnicas que el instrumento proporciona: tipos de óptica, encuadres, velocidad del obturador o filtros empleados, entre otros elementos.

⁴ El conocimiento de la realidad es un tema recurrente en el pensamiento y la literatura acerca de la fotografía. Al respecto, cabe destacar la reflexión de Susan Sontag en torno a la capacidad de la fotografía para suministrar conocimiento de aquello que nunca se ha experimentado (Sontag 1973, p.9, pp.86–7).

⁵ Cfr. Goodman (1968; 1978).

⁶ El planteamiento de Ernst Cassirer acerca de la interpretación de los símbolos artísticos es una de las influencias más decisivas en Goodman. Para un examen conspicuo de la relación de la filosofía del arte y la filosofía del lenguaje, cfr. White (2002, pp.108–125).

⁷ Cfr. el ‘book’ *The Decisive Moment (Images à la sauvette* en la edición original francesa de 1952). Para una recopilación de fotografías de este ‘book’, véase: <http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=2TYRYD1D518O>. Encontramos otros tipos de fotografías en, por ejemplo, Cartier-Bresson (1998). Para consultas detalladas, cfr. Galassi *et al.* (2003).

⁸ ‘Momento preciso’ es una expresión que proviene de la traducción al inglés del libro *Images à la Sauvette* (1952) (Cfr. Sougez 2011, p.338). Véase la nota 6.

⁹ Grice define la ‘implicatura’ como el proceso que realiza un sujeto a la hora de dar un significado concreto a un término, y que permite distinguir entre *decir* e *implicar*. Esto es, marca la diferencia entre el significado convencional y el significado conversacional (Grice 1975, p.50). En fotografía, una imagen difuminada en un contexto fotográfico definido no tiene el mismo significado en el ámbito del fotoperiodismo que en el ámbito fotográfico de tendencia más artística. Lo que se considera correcto en el primer caso (objeto en movimiento) no siempre es correcto en el segundo (ausencias, paso del tiempo, disoluciones, etc.).

¹⁰ Cabe resaltar que la captación del movimiento es el resultado de la mediación de la cámara fotográfica y de la interpretación de esta mediación, no de la comparación de la imagen fotográfica con la experiencia visual del movimiento de un sujeto contemplativo de la realidad.

¹¹ El propio Goodman (1983, pp.99–107) detalla en profundidad lo que entiende por ‘mundo bien hecho’.

¹² Podemos afirmar que la posibilidad de generar nuevos mundos se establece una vez que esta comprensión del símbolo visual pasa a formar parte del acervo fotográfico aceptado por la comunidad.

¹³ La propuesta de Goodman gira en torno a su hipótesis de que el tipo de experiencia que nos proporciona el arte es cognitiva (Goodman 1984, p.7). Esta hipótesis presupone que la teoría del arte, junto con el resto de actividades expresadas lingüísticamente, entre otras la ciencia, forma parte del conocimiento de la realidad.

¹⁴ La actividad inferencial ocupa un lugar central en el planteamiento estético de Goodman. Esta actividad se convierte en el núcleo reflexivo de la creación e interpretación de mundos, actividades en las que participa el agente y que posibilitan la definición de la estética por parte de Goodman.

¹⁵ Otros casos de denominaciones hacen referencia, por ejemplo, a las dicotomías ‘enfoque informacional — enfoque funcional’ (Chakravartty 2010) o ‘enfoque informacional — enfoque deflacionario’ (Poznic 2015).

¹⁶ En 1994, van Fraassen apoyaba esta tesis, aunque no en 2008, cuando su enfoque es pragmatista y ya no pretende reducir la reducción a ninguna noción sustantiva.

¹⁷ En el ámbito artístico y estético generalmente se considera que el hecho de establecer una estrecha vinculación entre arte y sus usos para elaborar una vía explicativa del proceso de establecimiento de significado de un símbolo concreto por parte de una comunidad determinada es, en cierta manera, una denigración de la propia naturaleza del hecho artístico. Este prejuicio se puede relacionar con la herencia romántica y su concepción del ‘genio-artista’, caracterizada por considerar que la obra de arte constata una relación casi *mística* entre el artista y la realidad. De este modo, la realidad transmitiría dicha relación por medio de la

experiencia estética de una idea inmutable y eterna, de significado unívoco y constante.

¹⁸ Beardsley examina las propiedades estéticas internas de la obra de arte y define nociones como *belleza*, *simetría* o la misma de *arte*. Con ello marca un punto de partida para la estética analítica. Cfr. Davies 2005, p.181.

¹⁹ Esta perspectiva analítica de corte cognitivo se caracteriza por realizar una equiparación lógica entre capacidad artística, capacidad comunicativa y capacidad cognoscitiva.

²⁰ Son cuestiones próximas, aunque vertidas de diferentes maneras (a menudo opuestas) por analistas tales como Scruton (1981) y Kieran (2005). Así, el realismo de Scruton niega que el proceso fotográfico pueda crear representaciones debido a que éstas necesitan acción y drama. Y la fotografía precisamente dificulta la representación dramática (Scruton 1981, pp.598–9). Por su parte, Kieran defiende que el valor del arte es básicamente función de las ideas que provoca. Epistemológicamente, le interesa estudiar la indeterminación de la obra de arte en términos de conocimiento *no-propositional*. El conocimiento artístico, desde su perspectiva, toma la forma de comprensión práctica, que no es sino la capacidad de reconocer estados representativos del género pertinente de experiencia (Cfr. Kieran 2005, p.370, pp.372–3). Además, para un posicionamiento abiertamente crítico con la explicación que Goodman ofrece de la representación expresamente ‘figurativa’, cfr. Danto (1982, pp.117–20).

²¹ Goodman define el problema filosófico como la investigación de la línea que separa lo claro de lo que necesita ser clarificado (Goodman 1954, p.31).

²² Cabe destacar que los planteamientos de Goodman en esta obra no son exclusivos de la teoría del arte, ya que pueden ser proyectados a otros campos de estudio, por ejemplo a la filosofía de la ciencia (Goodman 1968, pp.31–3).

²³ Por ejemplo, la composición, la ponderación y la ordenación.

²⁴ Capacidad íntimamente ligada a la construcción de mundos; Cfr. especialmente Goodman (1954).

²⁵ Este tipo de planteamiento responde a la gran influencia de la obra de Cassirer en Goodman. Goodman no se concentra en la Historia del arte ni de la Literatura, sino en la perspectiva analítica de corte nominalista, como se puede apreciar en la Sección II de *Of Mind and Other Matters* (1984).

²⁶ Descripción entendida como información que proporciona el símbolo en cuestión.

²⁷ Para captar la relevancia de la *lejanía referencial*, digamos que ésta se ha empleado como solución teórica a problemas en torno al significado; por ejemplo, a problemas de la metáfora y de la alusión (Cfr. Goodman 1984, pp.64–6).

²⁸ Para una conceptualización de la figura del *agente* y una introducción a la filosofía de la acción, cfr. Moya 1990.

²⁹ Goodman reconoce que ésta no es sino una primera aproximación a las ‘maneras de hacer mundos’, ya que no se trata de una clasificación completa ni definitiva (Goodman 1978, p.16).

³⁰ A diferencia de los planteamientos de Scruton (1981) y de Phillips (1995), no creemos que la naturaleza causal de la fotografía excluya a ésta de objetivos e intereses estéticos.

³¹ Esta identificación de la imagen fotográfica con el ‘momento preciso’ será una de las características que mejor defina la agencia Magnum, de la cual Cartier-Bresson fue uno de los fundadores. Hay que destacar que esa característica ha pasado a formar parte de la base del fotoperiodismo, característica que hoy en día se sigue considerando paradigmática.

³² Diseñada por Oskar Barnack. Cfr. Newhall 1949, p.190.

³³ Un símbolo artístico se caracteriza por el método a través del cual se lleva a cabo la simbolización: representación, expresión o ejemplificación (Goodman 1978, pp.64–6). Goodman identifica estos métodos de simbolización en la segunda parte de *Languages of Art* (“The Sound of Pictures”).

³⁴ Se pueden apreciar estos paisajes en:

<http://www.magnumphotos.com/C.aspx?VP3=SearchResult&ALID=29YL535E8MIT>

³⁵ Newhall (1949, p.192) expresa esto al decir que Cartier-Bresson mostraba la no-realidad de la realidad.

³⁶ Cabe destacar que todas estas maneras de simbolizar e interpretar el movimiento son el resultado de una educación visual y de una convención cultural, ya que en ningún caso se puede afirmar que sean el resultado de una ‘mirada natural’.

³⁷ Benovsky (2012, p.197) examina con detalle varias posibilidades técnicas del lenguaje fotográfico.

³⁸ Como es el caso de los tipos de rutas interpretativas y la información que proporciona el símbolo, junto con la importancia de la convención a la hora de avanzar las inferencias necesarias para la comprensión de los símbolos.