



**UNIVERSIDAD NACIONAL  
AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

---



**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y  
LETRAS**

FOTOGRAFÍA Y EVIDENCIA. UN ANÁLISIS  
DESDE LA FILOSOFÍA DE LA CIENCIA

**TESIS**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN FILOSOFÍA

PRESENTA:

MARTHA DEL CARMEN ROJAS BARRETO

ASESORA: DRA. MARÍA DE LA CRUZ GALVÁN SALGADO

CIUDAD UNIVERSITARIA, ABRIL DE 2015



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mi hermano, a mis padres y a Juan Manuel...*

# ÍNDICE

	<b>Página</b>
<b>Agradecimientos</b> .....	6
<b>Introducción</b> .....	7
<b>1. La fotografía como una evidencia irrefutable</b> .....	12
1.1 Las proposiciones protocolares en la propuesta de Rudolf Carnap .....	14
1.2 La mímesis fotográfica o de cómo la fotografía cambió al mundo .....	19
<b>2. La carga teórica de la observación</b> .....	34
2.1 El “ver que...” y el “ver cómo...” de Hanson .....	37
2.2 Cuando los científicos trabajan con mundos diferentes .....	45
2.3 La carga teórica en fotografía .....	51
<b>3. Fotografía ≠ Evidencia</b> .....	66
<b>Conclusiones</b> .....	98
<b>Bibliografía</b> .....	105

–¿Quieres mirar tú ahora, Frodo?– dijo la Dama Galadriel –. No deseabas ver la magia de los Elfos, y estabas satisfecho.

–¿Me aconsejáis mirar?– preguntó Frodo.

–No– dijo ella–. No te aconsejo ni una cosa ni otra. No soy una consejera. Quizá aprendas algo, y lo que veas, sea bueno o malo, puede ser de provecho, o no. Ver es a la vez conveniente y peligroso. Creo que, sin embargo, tienes bastante coraje y sabiduría para correr el riesgo, o no te hubiera traído aquí.

*J. R. R. Tolkien*

## AGRADECIMIENTOS

En primera instancia mi mayor agradecimiento es para mi asesora de tesis, la Dra. María de la Cruz Galván Salgado, que desde que le presenté mi proyecto creyó en mí y a lo largo de la construcción de éste fue un gran apoyo, tanto a nivel profesional como personal. A mi hermano, esa personita que siempre me acompañara para toda mi vida y que me incitará a volar en ese camino que recorreremos juntos. A mis padres que me han apoyado en toda esta aventura y que si no fuera por ellos, hoy no estuviera en esta parte tan importante de mi vida. A Juan Manuel González que me apoya a todas horas y que camina a mi lado en este mundo (y deseo que ese andar dure mucho tiempo). A Jonathan Juárez por tomarse la molestia de leer éste proyecto y hacerme cuestionamientos que le surgen (y que espero que siga teniendo interés de leer mis siguientes investigaciones). A la Dra. Isabel Cabrera Villoro que gracias a su clase de “Fotografía y Verdad” me iluminaron para hacer esta investigación y, sobre todo, descubrir mi pasión por la fotografía. Al Dr. Ricardo Sandoval por aquellas clases que me hicieron ver mi gusto por la Filosofía de la Ciencia. A mis sinodales, la Dra. Erika Lindig, la Mtra. Areli Montes, el Dr. Jorge Armando Reyes y la Dra. Sonia Torres; por examinar mi trabajo y darme su sincero apoyo. A Karen Hernández Peralta por todo ese apoyo que desde nos conocimos me ha brindado, le agradezco por estar en los buenos y malos momentos de mi vida. A Marita Rodríguez, Eduardo Sánchez, Wendy Camacho, Gabriela Carmona, Daniel Ávila, por aquel círculo de estudio en donde reforcé muchas de mis ideas y que sin sus aportaciones no hubiera reflexionado.

## INTRODUCCIÓN

Susan Sontag asevera que cada época tiene su propia imagen. La fotografía digital se ha convertido en un estandarte de nuestra época: “Una sociedad capitalista requiere una cultura basada en las imágenes”.<sup>1</sup> La tecnología que se ha desplegado en nuestro siglo ha permitido que la imagen se convierta en algo primordial para nuestras vidas. Fotografiamos porque queremos no sólo recordar el acontecimiento, sino también porque queremos comprobar que hemos vivido eso. Cuando vamos a un concierto lo primero que podemos observar es que la gran mayoría de las personas sacan una cámara –o con su propio celular– y comienzan a grabar dicho evento; no sólo disfrutan el concierto, tienen la necesidad de filmar para confirmar su estancia en el lugar. Un ejemplo es lo sucedido recientemente con la exposición de la artista japonesa Yayoi Kusama –*Obsesión infinita*–.<sup>2</sup> La gran mayoría de las personas iban a la exposición sólo a tomarse fotos para poder subir las a las redes sociales y confirmar que han ido a ver la obra. Esta obsesión por documentar todos los acontecimientos de nuestra vida ha llevado a teóricos de la fotografía a decir que vivimos en el mundo de la imagen. Vivimos en la época –diría Régis Debray– de la videosfera,<sup>3</sup> donde la producción de imágenes ha sobresaturado nuestra visión. Es tan importante el fotografiar, que cualquier acontecimiento que no ha sido documentado se entiende que no ha sido vivido.

Pero, ¿por qué la fotografía digital, cuya fundamentación se basa en un código y un algoritmo, se puede considerar una evidencia y no dudar de ello? Para poder comprender los problemas que ha desplegado la fotografía digital, es necesario entender a su antecesora:

---

<sup>1</sup> Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, p. 249.

<sup>2</sup> <http://www.m-x.com.mx/2015-01-19/se-obsesionan-con-las-selfies-en-el-museo-tamayo/>

<sup>3</sup> La videosfera siempre está en constante movimiento, tiene una gran obsesión por la velocidad. La era visual es mundial porque tiene el objetivo de que todo el planeta vea lo que se ha creado. Su lengua materna es el inglés (Estados Unidos de América), su régimen es lo económico. Su organización jerárquica es la tecnocracia, lo cual puede llegar a ser irónico; pretende constituir un acontecimiento y su manera de fabricación es la innovación. Su objeto es de embeleso o de distracción. En esta etapa la esfera es totalmente económica, ya que ella es la que decide qué valor y distribución se le dará al objeto; a partir de esto se maneja la cuestión de compra y venta. La organización profesional va a un jefe de empresa en una fábrica que está unido a una clientela demandante. “La cola y las tijeras (o el encolar-cortar informático) para el profesional de lo visual, que no sólo debe citar, encolar, desplazar, desviar, devolver, glamourizar, sino también hacerlo de prisa, como todo el mundo y, por lo tanto, estandarizar en la medida de lo posible el formato y factura.” Régis Debray, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, p. 182.

la fotografía argéntica,<sup>4</sup> ya que, como lo argumenta Joan Fontcuberta, la fotografía argéntica le cedió a la fotografía digital todos sus “valores”: la verdad, la objetividad, la verosimilitud, la memoria, la percepción.<sup>5</sup> “Los valores de registro, de verdad, de memoria, de archivo, de identidad, de fragmentación, etc., que habían apuntalado ideológicamente la fotografía del siglo XIX son transferidos a la fotografía digital, cuyo horizonte en el siglo XXI se orienta en cambio hacia lo virtual.”<sup>6</sup> Cuando nace la fotografía digital, no sólo hay un quiebre fundamental en la historia de la fotografía, también se evidencian problemas que se habían hecho a un lado. Con el advenimiento de la era digital, los problemas que planteaba la fotografía argéntica se convierten en unos cuestionamientos que había que pensarse con más seriedad. Había una necesidad de preguntar: ¿Qué llevó a la fotografía a ser el medio de representación de lo real por excelencia?

La sociedad del siglo XIX necesitaba de una imagen que encumbrara sus ideales. La fotografía<sup>7</sup> se había convertido en la cumbre de la modernidad, debido a que se instauraba en los protocolos que dictaba el pensamiento de la época. “La fotografía argéntica aporta la imagen de la sociedad industrial y funciona con los mismo protocolos que el resto de la producción que tenía lugar en su seno. La materialidad de la fotografía argéntica atañe al universo de la química, al desarrollo del acero y del ferrocarril, al maquinismo y a la expansión colonial incentivada por la economía capitalista”.<sup>8</sup> La fotografía se había convertido en el estandarte de la cultura visual del siglo XIX. La imagen fotográfica estableció una nueva forma de aproximarse al mundo, porque brindaba una relación de inmediatez que ningún otro sistema visual lo daba. Por ello la experiencia se cimentaba en la apuesta de que el sujeto puede conocer la realidad directamente, en donde no debe existir ningún agente o presupuesto que altere las proposiciones resultantes. Este ideal lo cumplía a la perfección la fotografía, de ahí que las ciencias la adoptaran como un medio de *corroboración*. Tanto la ciencia como la fotografía convergían en ese sentido, ya que ambas se fundamentan en los principios epistemológicos del pensamiento moderno. Sin embargo, para algunos teóricos, este discurso que legitimaba a la fotografía no comprendía

---

<sup>4</sup> Esta distinción, fotografía digital y fotografía argéntica, la retomo de Joan Fontcuberta. La fotografía argéntica se refiere a la fotografía que se hace tradicionalmente con una cámara de 35 mm basada en negativos. Cf. Joan Fontcuberta, *La cámara de Pandora*, pp. 12 – 13.

<sup>5</sup> Refiriéndome a que las nuevas tecnologías se imponen como medios que brindan una objetividad.

<sup>6</sup> Joan Fontcuberta, *La cámara de Pandora*, p. 12.

<sup>7</sup> De aquí en adelante llamaré a la fotografía argéntica, solamente, fotografía, imagen fotográfica o foto.

<sup>8</sup> J. Fontcuberta, *La cámara de Pandora*, p. 12.

realmente la naturaleza del medio, porque creían que ese discurso mimético excluía algo que es fundamental en la constitución de la fotografía: *el fotógrafo*. ¿Qué tiene que ver el fotógrafo en la génesis técnica de una imagen fotográfica? ¿Qué implicaciones existen en la introducción del fotógrafo en esa génesis?

Esta investigación tiene el fin de responder a la pregunta: ¿Por qué no se puede considerar a la fotografía una evidencia irrefutable? A partir de la respuesta a esta cuestión se plantea una crítica a la noción de *evidencia* que estableció el discurso de mimesis que legitimó a la fotografía como un medio de observación ideal, ya que, desde su nacimiento, ha manejado un discurso de mimesis donde se plantea que el sujeto (el fotógrafo) está ausente –debido a su fuerte imbricación con la epistemología derivada del pensamiento moderno–; sin embargo, a partir del siglo XX se acepta la participación activa del fotógrafo en la génesis de las imágenes fotográficas. Este reconocimiento del sujeto en la constitución misma del objeto a observar, resulta un movimiento que también se puede afirmar en la filosofía de la ciencia de mediados del siglo XX. Ahora el científico tiene una participación activa en la construcción del conocimiento mediante la carga teórica. Desde el discurso que distingue a la filosofía de la ciencia post-positivista pretendemos argumentar que si se reconoce la actividad del fotógrafo en la génesis de la imagen fotográfica, entonces es posible cuestionar la noción de evidencia en Fotografía.

Para lograr lo anterior, la investigación se desarrollará en tres capítulos. El primero (dividido en dos partes) expondrá algunos de los argumentos de la propuesta de Rudolf Carnap, quien en sus primeros desarrollos representa la apuesta del positivismo lógico. Desde la propuesta de Carnap explicitaremos cómo la inmediatez juega un papel fundamental en la constitución del conocimiento, debido a que para Carnap es necesaria la depuración del lenguaje, ya que –para los positivistas– el lenguaje está lleno de palabras metafísicas. Si se quiere tener un conocimiento genuino es necesario reconocer las verdaderas proposiciones protocolares y distinguirlas claramente de las proposiciones tautológicas. Esta depuración permitirá encontrar un lenguaje puro, donde no exista duda de la relación que una proposición protocolar tiene con la realidad. Cuando una proposición ha sido verificada y se comprueba su relación con la realidad, entonces se tiene conocimiento del objeto. No obstante, este conocer se caracterizará por ser objetivo, ya que nada se interpone en la relación sujeto/objeto, el sujeto tiene que conocer el objeto de forma

inmediata, porque si no es así, entonces no podrá ser un conocimiento genuino –se rompe una de las piedras angulares del positivismo. Esta apuesta positivista converge con el discurso primario de la fotografía: la mimesis. Ambos discursos convergerán porque su fundamentación radica en la apuesta epistemológica moderna. La fotografía se desarrolla desde el discurso mimético, es decir, fortalece la noción de re-presentación.<sup>9</sup> La imagen fotográfica representaba lo real de forma exacta, por lo que se adopta como un medio que aporta evidencias. Su característica automática, es decir, la “ausencia” de intervención del fotógrafo permitía establecer que a través de la imagen se podía conocer lo real de forma inmediata. La fotografía al no contar con la participación activa del sujeto puede entablar de manera satisfactoria, una relación de inmediatez con lo real, por lo que se entiende que se puede conocer la realidad a través de una imagen fotográfica. Y esta cualidad mimética logró que las ciencias, como la astronomía, la tomaran como un medio de corroboración irrefutable.

Para el segundo capítulo (divido en tres partes), trabajaré la noción de *carga teórica* que establece la “Nueva Filosofía de la ciencia”. La filosofía post-positivista surge de la necesidad de explicitación de la construcción y desarrollo del conocimiento científico. Los positivistas con su propuesta no lograron ese objetivo. Sin embargo, entre la pléyade de pensadores en filosofía de la ciencia que surge en la segunda mitad del siglo XX, varios sobresalen como Norwood Hanson. Hanson, a diferencia de los positivistas, consideró que toda observación no es neutral, sino que se constituye desde los presupuestos del observador. La implicación de la carga teórica reside en el reconocimiento del papel activo del sujeto en la constitución del conocimiento, ya que las presuposiciones teóricas se convierten en una condición de posibilidad de todo conocer; la teoría de Hanson es reforzada con la propuesta de Thomas Kuhn, quien apuesta que el *paradigma* es considerado como el conjunto organizado de los presupuestos teóricos que condicionan a la observación, y constituye una condición que permite explicar la naturaleza no neutral de toda observación. De ahí que cuando hay un cambio de paradigma sea necesario convertirse a la nueva teoría predominante para lograr comprender el nuevo mundo. La teoría hanson-kuhniana también puede aplicarse a la fotografía, es decir, varios teóricos creen que el fotógrafo constituye una parte esencial de la génesis de una fotografía. Contrariamente a la

---

<sup>9</sup> Por mimesis estoy entendiendo la imitación de la naturaleza de forma exacta (una copia fiel). V. *infra*, p. 22.

apuesta mimética, para estos pensadores la imagen fotográfica se explica desde los intereses y expectativas del sujeto que realiza la foto. El fotógrafo no es sólo un sujeto que hace la fotografía de una forma objetiva y neutral, sino que, cuando hace una fotografía, decide qué acontecimiento fotografiar, con qué técnica realizar la foto, desde qué ángulo, etcétera, de ahí que se hable de que el fotógrafo elige, discrimina y jerarquiza. Cuando miramos una imagen, vemos cómo *ve* el mundo el fotógrafo. Indudablemente, en la fotografía también existe una carga teórica que juega un papel fundamental para la génesis de una fotografía. A partir de este reconocimiento se fractura la relación fotografía=realidad, debido a que la imagen no es el resultado de una génesis automática sino de intereses y condicionamientos del sujeto (fotógrafo). Ya no es posible considerar a la imagen como un medio que brinda objetividad, si se reconoce la intervención del fotógrafo. Y si se cuestiona su objetividad, entonces también se cuestiona su función de evidencia.

En el tercer y último capítulo de esta investigación, de la mano de Joan Fontcuberta, trabajaré cómo la fotografía ya no podrá considerarse una evidencia, en tanto que el fotógrafo al decidir, discriminar, etcétera, está manipulando la imagen. Para Fontcuberta, la manipulación radica en la intervención que tiene el fotógrafo en la génesis de una imagen. Por eso, para él, toda fotografía –artística y documental– es ficcional; ya que siempre la cámara responderá a lo que quiere el fotógrafo. No es un vehículo que lleva verdad y objetividad por sí mismo, es un medio que lo impulsa ciertos intereses. Intereses que pueden ser políticos, religiosos, sociales, científicos, y que son los que se negaron para que la fotografía, desde su nacimiento se considerara un espejo de lo real. Creemos que la fotografía nos muestra lo real debido a que el discurso legitimante así lo dicta. Confiamos ciegamente en ella porque cumple nuestros deseos de inmediatez, de tener una verdad inamovible. El problema de confiar ciegamente en el medio reside cuando la fotografía te miente. En este punto será inevitable preguntarse: ¿No se supone que te muestra lo real?, y si nos engaña, ¿qué sucede con las disciplinas, como la ciencia, que la utilizan como un medio de corroboración? ¿Qué sucede? Por último, en las conclusiones pretendo argumentar mi respuesta a estos cuestionamientos.

## **CAPÍTULO I: LA FOTOGRAFÍA COMO UNA EVIDENCIA IRREFUTABLE**

Hace aproximadamente 95 años existió un grupo de intelectuales que se autodenominó *El círculo de Viena*, también conocidos como “positivistas lógicos”. El círculo estaba conformado principalmente por matemáticos, físicos y lógicos, que se interesaban en temas relacionados con el conocimiento, la lógica, el lenguaje y la ciencia. El grupo surgió a principios de la década de 1920 alrededor de Moritz Schlick, quien había llegado a Kiel para impartir la clase de Filosofía en la Universidad de Viena. Además de Schlick, se encontraban otros miembros principales como: Rudolf Carnap, Philipp Frank, Kurt Gödel y Otto Neurath. El interés que tenían por esos temas se relacionaba con los avances de la física y la lógica. Los miembros del Círculo intercambiaban opiniones, razones y argumentos en las reuniones que convocaban los jueves en un café vienés y en la misma Universidad de Viena. En 1929 el círculo decidió publicar un manifiesto llamado: *El punto de vista científico del Círculo de Viena*<sup>10</sup> (Wissenschaftliche Weltauffassung, Der Wiener Kreis) escrito por Carnap, Neurath y Hahn; en este escrito exponían su postura filosófica y una reseña de los problemas filosóficos en matemáticas y en las ciencias físicas que les interesaban resolver. El positivismo acogió también las publicaciones de la revista *Erkenntnis* –bajo el mando de Carnap y Reichenbach– que se convirtió en el órgano fundamental de la difusión de los trabajos del Círculo. Entre 1930 y 1940 el círculo tomó mucha fuerza, a pesar de ello, ya se vislumbraba su disolución: Carnap y Frank habían aceptado cátedras en la Universidad de Praga, por lo que Schlick junto con Neurath, Waismann y Hahn lidereaban las reuniones. Sin embargo, en 1934 muere Hahn y dos años más tarde Schlick es asesinado por un estudiante en la entrada de la Universidad, “El tono hostil de las necrologías que en la prensa gubernamental dedicaron a Schlick en las que casi se argüía que los positivistas lógicos merecían ser asesinados por sus discípulos, presagiaba los problemas que no tardarían en abatirse sobre el Círculo”.<sup>11</sup> De hecho, durante y después de la Segunda Guerra Mundial se convirtieron en fuertes sospechosos para la política nazi debido a su temperamento crítico y científico, por lo que muchos de ellos se exiliaron. La

---

<sup>10</sup> En ese mismo año también realizaron un congreso internacional en la ciudad de Praga. Otto Neurath, Hans Hahn y Rudolf Carnap, *La concepción científica del mundo – El círculo de Viena*, Disponible en: <http://www.cesfia.org.pe/zela/manifiesto.pdf>.

<sup>11</sup> Alfred J. Ayer, *El positivismo lógico*, p. 12.

guerra terminó de disolver lo que quedaba del círculo, pero sus propuestas y críticas se catapultaron desde el inicio de la Filosofía de la Ciencia.

El círculo de Viena representa una postura que rechaza tajantemente a la metafísica, ya que afirman al análisis lógico como herramienta que permite superar los problemas del lenguaje, defienden una racionalidad empotrada en el método científico, donde el criterio de verdad se basa en la verificación y creen que sí los problemas filosóficos son auténticos, se pueden resolver mediante un análisis lógico. No obstante, no todos los que conformaban el círculo defendían las mismas tesis, de hecho es una interpretación inadecuada concebir que tomaran como paradigma la posición epistémica de Rudolf Carnap. Por ejemplo, Moritz Schlick y Otto Neurath tenían una posición diferente con respecto a los enunciados protocolares<sup>12</sup>, el conocimiento y la verdad; por lo que las posiciones metodológicas y epistémicas del círculo nunca fueron únicas y homogéneas. Y, a pesar de las diferencias existentes entre sus posturas, todos estaban de acuerdo en establecer un método desde el cual verificar el grado de confiabilidad de las hipótesis científicas. Pero, este método no fue capaz de verificar conclusivamente ninguna hipótesis o teoría; por lo que la propuesta epistemológica y metódica del círculo no logró ser fundamentada cabalmente. Sin embargo, ¿qué relación tienen el discurso del Círculo de Viena con el discurso primario de la Fotografía?

En este capítulo se verá como el discurso que se le asigna a la fotografía desde su nacimiento, es decir, *el espejo de lo real*, tiene convergencias con el discurso del círculo de Viena; específicamente con el de Rudolf Carnap. Para mostrar lo anterior, estará dividido en dos secciones: la primera parte voy a explicar cómo concibe Carnap la relación entre proposiciones protocolares, el lenguaje y el conocimiento. Mientras que la segunda parte y última de este capítulo, explicitaré la noción de mimesis fotográfica que se relaciona con las principales nociones de la epistemología moderna –que hereda, por supuesto, el positivismo lógico.

---

<sup>12</sup> V. *infra*, p. 16.

## LAS PROPOSICIONES PROTOCOLARES EN LA PROPUESTA DE RUDOLF CARNAP

“La belleza es mi pasión; la verdad, mi obsesión”

*Alfred Stieglitz*

Podemos encontrar en la Historia de la Filosofía pensadores que creen que la Metafísica es innecesaria en la Filosofía. Exponen que la metafísica es errónea en tanto no se fundamenta en un conocimiento empírico. Otros piensan que es incierta debido a que sus problemas trascienden el límite del conocimiento humano.<sup>13</sup> Sin embargo, las investigaciones de la lógica dieron una posible respuesta a la validez y justificación de la metafísica.<sup>14</sup> La lógica y la teoría del conocimiento –para Carnap– tienen el propósito de esclarecer, a través del análisis lógico, el contenido cognoscitivo de las proposiciones científicas; a su vez, el significado de las palabras que se muestran en dichas proposiciones van a conducir a un resultado positivo y a uno negativo. El resultado positivo se refiere al campo de la ciencia empírica, “se esclarecen los conceptos particulares de distintas ramas de la ciencia, se explicitan tanto sus conexiones lógico-formales como epistemológicas”;<sup>15</sup> mientras que el resultado negativo arroja que las proposiciones “pretenciosas” de la metafísica son carentes de sentido, “En el campo de la metafísica (incluyendo la filosofía de los valores y la ciencia normativa), el análisis lógico ha conducido al resultado negativo de que las pretendidas proposiciones de dicho campo son totalmente carentes de sentido. Con esto se ha obtenido una eliminación tan radical de la metafísica como no fue posible lograrla a partir de los antiguos puntos de vista antimetafísicos”.<sup>16</sup> Esta carencia de sentido se debe a que su planteamiento es totalmente estéril, por ejemplo, “Dios existe”. Entonces, si una serie de palabras carecen de sentido dentro de un lenguaje específico, no constituye una proposición sino una *pseudoproposición*.

---

<sup>13</sup> “La razón humana tiene el destino singular, en uno de sus campos de conocimiento, de hallarse acosada por cuestiones que no puede rechazar por ser planteadas por la misma naturaleza de la razón, pero a las que tampoco puede responder por sobrepasar todas sus facultades. [...] Es así como incurre en oscuridades y contradicciones. Y, aunque puede deducir que éstas se deben necesariamente a errores ocultos en algún lugar, no es capaz de detectarlos, ya que los principios que utiliza no reconocen contrastación empírica alguna por sobrepasar los límites de toda experiencia. El campo de batalla de estas inacabables disputas se llama *metafísica*”. Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, p. 7.

<sup>14</sup> El círculo de Viena creía que podía remediar lo que Kant no logró en la *Crítica de la Razón Pura*.

<sup>15</sup> Rudolf Carnap, *La superación de la metafísica mediante el análisis lógico del lenguaje*, p. 66.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

Carnap explica que un lenguaje está constituido por un vocabulario y por una sintaxis, esto es, por un conjunto de palabras que poseen un significado; además de que existen reglas para la formación de proposiciones. Las reglas van a indicar cómo se pueden constituir las proposiciones a partir de un plexo de palabras, con lo anterior se conciben dos tipos de pseudoproposiciones: a) las que contienen una palabra que erróneamente se le ha asignado un significado y b) aquellas palabras constitutivas que tienen un significado “pero que por haber sido reunidas de un modo antisintáctico no constituyeron una proposición con sentido”.<sup>17</sup> Entonces ¿por qué la metafísica se considera una disciplina que está constituida por pseudoproposiciones?

Específicamente en a), cuando una palabra posee un significado, al mismo tiempo designa un concepto; sin embargo, si no existe una significación o sólo aparenta tenerla, entonces se le llama *pseudoconcepto*. Las palabras originalmente poseían un significado, pero muy frecuentemente cambian durante la historia; no obstante, llega un momento en que pierden su significación y no adquieren una nueva, es ahí cuando surgen los pseudoconceptos. Entonces, ¿en qué consiste el significado de una palabra? Para comenzar, se necesita observar la sintaxis de dicha palabra, “la manera como se presenta en la forma proposicional más simple en la que puede aparecer”,<sup>18</sup> esa forma proposicional se le denomina *proposición elemental (protocolar)*; por ejemplo, la forma proposicional protocolar de la palabra “piedra” es “X es una piedra”. En la mayoría de las palabras científicas es más probable que se precise su significado retrotrayéndolas a otras palabras.

Por ejemplo: “*artrópodos* son animales que poseen un cuerpo segmentado con extremidades articuladas y una cubierta de quitina”. De esta manera ha quedado resuelto el problema antes mencionado en relación a la forma proposicional elemental de la palabra “artrópodo”, esto es, para la forma proposicional “la cosa X es un artrópodo”. Se ha estipulado que una proposición de esta forma debe ser derivable de premisas de la forma “X es un animal”, “X posee un cuerpo segmentado”, “X posee extremidades articuladas”, “X tiene una cubierta de quitina” y que inversamente, cada una de estas proposiciones debe ser derivada de aquella proposición.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 68.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 68 – 69.

La derivación sobre la proposición protocolar sobre “artrópodos” va a fijar el significado de “artrópodos”. Cada palabra del lenguaje se retrotrae a otras, para después esas palabras aparecer en las *proposiciones protocolares*, y estas se refieren a “lo dado”. ¿Qué es “lo dado”?, se pregunta Carnap y él mismo responde que para algunos teóricos “lo dado” son las cualidades sensoriales más simples, por ejemplo, “azul”, “frío”, “rojo”, etcétera; para otros se refiere a las experiencias globales y relaciones de semejanza. Mientras que otra postura apuesta a que “lo dado” son los objetos.

Carnap deja claro que una secuencia de palabras sólo va a poseer sentido en tanto que se han establecido las relaciones de derivación de proposiciones protocolares, “Una palabra sólo tiene significado cuando las proposiciones en las que puede aparecer son susceptibles de retrotraerse a proposiciones protocolares”.<sup>20</sup> Entonces el significado de las palabras se va a definir por el criterio de aplicación, es decir, a través de sus relaciones de derivación desde las proposiciones protocolares, junto con sus condiciones de verdad y el método de su verificación. Con este criterio se elimina la arbitrariedad en el lenguaje, a saber, no hay posibilidad de que signifiquemos una palabra a nuestro antojo. “Si la palabra ha de recibir un significado exacto no debe mutilarse su criterio de aplicación; pero, por otra parte, no podemos usar algo más que lo fijado por el criterio de aplicación, ya que éste establece una determinación suficiente de su significado.”<sup>21</sup>

Si no existe una explicitación del criterio de aplicación para una nueva palabra entonces no habrá relación alguna con las proposiciones en las que aparece y por lo tanto se convierte en una pseudoproposición. Carnap establece que el criterio se puede resumir de la siguiente manera: tenemos una palabra “x” y su proposición elemental en la que aparece “P (x)”, para nuestro autor la condición suficiente y necesaria para que “x” tenga un significado va a cimentarse en las siguientes formulaciones: 1) las notas empíricas tienen que ser conocidas, 2) estipular de qué proposiciones protocolares es derivable, por ejemplo “P (x)”, 3) que las condiciones de verdad sean establecidas y 4) que el método de verificación sea conocido.<sup>22</sup> A partir de este criterio se demuestra cómo muchas de las palabras utilizadas por la metafísica al no cumplir con esas normas se consideran carentes de significado y por lo tanto de sentido. Para entender por qué Carnap argumenta la

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>21</sup> *Ibidem.*

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 70.

carencia de sentido de las palabras metafísicas retomaré su ejemplo: varios metafísicos han expuesto una solución acerca del “principio del mundo”, estas soluciones van desde el agua hasta los números; sin embargo, se le debe preguntar al metafísico bajo qué condiciones es verdad que “X es el principio de P” o cuando es falsa, “inquiriremos por el criterio de aplicación o por la definición de la palabra principio”.<sup>23</sup> De hecho, el metafísico argumenta que “X es el principio de P” es igual a “X surge de P” o “P existe por virtud a X”, y así sucesivamente; empero, las afirmaciones expresadas anteriormente son altamente dudosas en tanto que son ambiguas y se pueden hacer varias interpretaciones. Si se reflexiona acerca del significado original de “principio” sucede que encontramos que la palabra es desposeída de su significado como “comienzo”, no va suponer una significación temporal sino metafísica; pero no existe un criterio para tal especificación. Cuando la palabra ha dejado de tener su significación original y no se le ha asignado uno nuevo, se convierte en una pseudoproposición, “es una especie de cascara vacía”.<sup>24</sup> El ejemplo nos muestra el tipo de pseudoproposiciones con la forma: “contienen una palabra que erróneamente se le ha asignado un significado.”

En el caso de b), la sintaxis de un lenguaje va a especificar qué combinaciones de palabras son admitidas y cuáles no; pero, la sintaxis gramatical de un lenguaje no es capaz de eliminar las combinaciones de palabras que no tienen sentido. La cuestión es que no es fácil distinguir el carácter pseudoproposicional de la gran mayoría de las proposiciones metafísicas, denotando que existe un problema en la sintaxis gramatical. Carnap expone que surgen secuencias gramaticales que no pueden ser vistas desde un principio como carentes de sentido porque no violan ninguna regla gramatical, ahí reside la insuficiencia gramatical, ya que si ésta tuviera una correspondencia con la sintaxis lógica no habría la existencia de pseudoproposiciones, “Si la sintaxis gramatical no solamente estableciera diferencias en el orden categorial de las palabras, tales como sustantivos, adjetivos, verbos, conjunciones, etc., sino que hiciera dentro de cada una de estas categorías las diferencias posteriores que son lógicamente indispensables, no podrían constituirse pseudoproposiciones.”<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 74.

La justificación de la tesis de que las proposiciones metafísicas son pseudoproposiciones queda cimentada con el argumento de que un lenguaje que está construido lógicamente correcto no podrán aparecer este tipo de proposiciones, por lo que la metafísica al ser constituida por ellas no podría expresarse. Además, las proposiciones metafísicas no son aceptadas ni como hipótesis de trabajo ya que las hipótesis tienen una relación de derivabilidad con proposiciones empíricas y esa relación es lo que le hace falta a las pseudoproposiciones.

En todo el análisis de Carnap queda claro que toda proposición tendrá sentido en tanto que ésta ya ha sido anteriormente verificada. La proposición sólo va a afirmar aquello que puede ser verificable, de ahí que las proposiciones cuando enuncian algo siempre será de un hecho empírico, “Algo que estuviera en principio más allá de lo experimentable no podría ser dicho, ni pensado, ni planteado”.<sup>26</sup> Las proposiciones se dividirán en: 1) las que son verdaderas en tanto la virtud de su forma (tautologías), no nos aportaran una información extra acerca de la realidad y 2) las proposiciones protocolares, estas se remiten a datos empíricos; toda proposición que no es verificada mediante la experiencia entonces carece de sentido.

La metafísica no tiene el objetivo de establecer proposiciones analíticas y mucho menos ser una ciencia empírica. Utiliza la combinación de palabras a la cuales no se les ha asignado un criterio de aplicación y que se convierten en asignificativas, o que si tienen significación pero que no se fundamentan en proposiciones analíticas ni en proposiciones empíricas. El análisis lógico, según Carnap, es el método con el cual se podrá eliminar las proposiciones que no tienen significación y que son pseudoproposiciones dentro del lenguaje. Este método ayuda a esclarecer los conceptos significativos y fundamenta lógicamente la ciencia fáctica, “la investigación de los fundamentos del conocimiento, es lo que entendemos como ‘filosofía científica’ por contraposición de la metafísica”.<sup>27</sup> Todo conocimiento que aspire a ir más allá de la experiencia va a carecer de sentido, ya que sólo aquello que puede ser verificado tendrá un significado y será postulado como un conocimiento genuino. De ahí que esta verificación sea fundamental para Carnap porque es a través de ella que se establece una relación entre las proposiciones protocolares y las

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 84.

proposiciones que tienen sentido, donde no pueden existir pseudoproposiciones que se establezcan como conocimiento. Y a partir de todo lo expuesto anteriormente, ¿qué tiene que ver la propuesta de Carnap con el discurso mimético de la fotografía?

#### LA MÍMESIS FOTOGRÁFICA O DE CÓMO LA FOTOGRAFÍA CAMBIÓ AL MUNDO

“El daguerrotipo no es sólo un instrumento que sirve para dibujar la naturaleza [...] le da el poder de reproducirse a sí misma”.

*Louis-Jacques Mandé Daguerre*

El 19 de agosto de 1839 ante la Academia de Ciencias de Francia se presentaba oficialmente un nuevo medio que revolucionaba el código visual imperante, y que, sin duda, cambió al mundo. Con la cualidad de representar fielmente a la realidad, la fotografía daba nuevas direcciones en las artes visuales, es decir, establecía una *objetividad* que la sociedad del siglo XIX aclamaba con fervor. François Arago<sup>28</sup> presentó el procedimiento que había inventado Louis-Jacques Mandé Daguerre –junto con Nicéphore Niépce quien fue el que realizó la primera fotografía<sup>29</sup> y también hoy en día se considera padre de la fotografía–, destacando sus cualidades científicas en campos específicos como la Astronomía y la Antropología –de hecho hoy en día la fotografía sigue teniendo un papel muy importante dentro de la investigación científica–, brindando el descubrimiento al mundo y argumentando todos los beneficios que ofrecía el nuevo medio, “Para copiar los millones y millones de jeroglíficos que cubren, en el exterior incluso, los grandes monumentos de Tebas, de Menfis, de Karnak, etc... se necesitarían veintenas de años y legiones de dibujantes. Con el daguerrotipo, un solo hombre podría llevar buen fin ese trabajo inmenso (...) Cabe esperar que puedan obtenerse mapas fotográficos de nuestro satélite. Es decir, que en pocos minutos se ejecutará uno de los trabajos más largos y más delicados de la astronomía.”<sup>30</sup>

<sup>28</sup> Astrónomo y político que por aquellos días era diputado y jefe de la oposición democrática en Francia.

<sup>29</sup> V. Fotografía 1.

<sup>30</sup> Marie-Loup Sougez, *Historia de la fotografía*, pp. 57-58.



**Fotografía 1:**  
Nicéphore Niépce, *Punto de vista desde la ventana del Gras*, 1826.

Aquel día entre científicos franceses y extranjeros, junto con el público que había llenado la sala de sesiones, presenciaron no nada más una prueba de lo que podía hacer el daguerrotipo,<sup>31</sup> sino una nueva forma de representación. A partir de ese momento la fotografía tuvo un impacto fundamental a nivel mundial: en Gran Bretaña al implementar el daguerrotipo generó una serie de problemas de corte mercantil, en Alemania Ludwig Sachse importó seis cámaras y fue de los primeros en comercializar el invento, en Hamburgo Karl F. Stelzner instaló el primer taller fotográfico, en Italia el daguerrotipo fue introducido por el congreso científico de Pisa, mientras que en los Estados Unidos el invento de Daguerre fue propagado por Samuel R. Morse quien fue de los primeros en sacar un retrato familiar. La fotografía se propagó rápidamente porque el discurso legitimador cumplía con los preceptos y deseos de la época: la fotografía copia a lo real. Pero ¿cómo adquirió la fotografía el *status* de copia fiel de la realidad?

El siglo XIX fue un siglo lleno de cambios vertiginosos, tanto políticos, económicos, científicos, y sociales como filosóficos. La fotografía nace en esta época que se caracteriza por ser altamente tecno-científica, “El desarrollo de la industria, paralelo al desarrollo de la técnica, el progreso de las ciencias que crecía al mismo tiempo que la necesidad de industrialización, exigían formas económicas racionales”;<sup>32</sup> de ahí que sea inevitable que se fundamente en un pensamiento positivista. No hay que olvidar que un pensamiento de corte científico –que se inscribe en el pensamiento positivista de la época– implica asumir la necesidad de una objetividad, de una realidad inmutable, de un sujeto que tenga un acceso inmediato a dicha realidad. Estos preceptos nos recuerdan a la epistemología moderna que define la filosofía del siglo XIX, específicamente en los avances de la ciencia. Pero, ¿qué sucede con el arte? Las artes visuales, en específico la pintura, regresaban a la teoría de la imitación; esto es, el arte tenía que imitar a la naturaleza, tal como lo habían propuesto los artistas del siglo XV como Lorenzo Ghiberti y Leonne Battista Alberti, “Leonardo Da Vinci sostenía incluso ideas más radicales. Según él, cuanto más fidedignamente represente

---

<sup>31</sup> “Fuera del recinto como otros muchos, por no haber llegado con dos horas de antelación, acechaba con la muchedumbre cuanto trascendía acerca del comunicación académica. En este momento, un espectador sale, azorado; la gente se agrupa a su alrededor, le preguntan y él que cree saberlo todo dice que se trata de betún de Judea y esencia de lavanda... Pero pronto la gente rodea a un nuevo iniciado, aún más azorado que el primero. Este, ahora, nos dice que es el yodo y el mercurio, sin más comentario”. M. A. Gaudin, *Traité pratique de photographie*, apud *Ibid.*, p. 58.

<sup>32</sup> Gisele Freund, *La fotografía como documento social*, p. 67.

un cuadro a su objeto, más digno de elogio es”.<sup>33</sup> Sin embargo, la noción de mimesis durante el Renacimiento se fue modificando, esto es, podemos encontrar en los primeros años renacentistas una noción que se liga con la idea de copia fiel (mimesis = imitación de la naturaleza); pero, como lo señala muy bien Tatarkiewicz, esta noción fue deviniendo durante el transcurso del tiempo. Hasta que muchos de los escritores de la época y del barroco decidieron no aferrarse a la vieja idea y crearon una nueva propuesta que conciliara las dos concepciones que predominaban: a) Algunos creían que la imitación era una tarea muy difícil para el arte, debido a que no se puede igualar al modelo, y b) Que la imitación es una tarea insignificante y pasiva. Y de esta fusión resultó que el arte puede ser más perfecto que la naturaleza misma –a la que imita. Esta nueva propuesta tuvo una consecuencia fundamental: el objeto de imitación no sólo tiene que ser de la naturaleza sino de los mejores imitadores, y esos son los antiguos (mimesis = la imitación de los antiguos). Esta idea de imitar a los antiguos desplazó por completo a la imitación de la naturaleza en el siglo XVII, cambiando radicalmente la noción de imitación dentro de la historia del arte, “Se concibió una fórmula de compromiso para el principio de imitación: la naturaleza debe imitarse, pero como la habían imitado los antiguos. Esto significaba que la escultura debía modelarse siguiendo al Apolo Belvedere, y la escritura, a Cicerón. Los siglos XV y XVI intentaron imitar más a la antigüedad en poesía, y los siglos XVII y XVIII exigieron lo mismo de las artes visuales”.<sup>34</sup> Sin embargo, en el siglo XIX hay un regreso a la propuesta de la mimesis como copia fiel de la realidad, donde su mejor exponente es la fotografía.

Al ser presentada la imagen fotográfica como un medio por el cual se puede representar a la realidad de forma perfecta, no sólo las ciencias se vieron atraídas por ella sino también algunas corrientes artísticas. Las ciencias, por su parte, creyeron que con el nuevo medio tenían la oportunidad de cimentar de mejor manera sus teorías, a saber, la imagen fotográfica les daba a los científicos la herramienta que necesitaban para comprobar “x” suceso y no sólo lanzar hipótesis que no llevaban a comprobarlo, “Se trata de casi siempre de ampliar al máximo las posibilidades de la mirada humana. Muy pronto se comienza a explorar el espacio (Nadar y su globo...), sea hacia lo infinitamente pequeño, sea hacia el cosmos (1840: primeros daguerrotipos con el microscopio solar de Donné.

---

<sup>33</sup> Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, p. 305.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 308.

1845: imagen del sol por Fizeau. 1851: soberbio daguerrotipo de la luna por John Adams Whipple con el telescopio del Observatorio de Harvard College)".<sup>35</sup> No por nada Arago argumentaba ante la Academia de Ciencias que la fotografía al tener la capacidad de registrar con exactitud a la realidad podía ayudar a las ciencias –un ejemplo de esto es lo que sucedió con la propuesta de Einstein con respecto a la desviación de la luz de las estrellas.<sup>36</sup> No obstante, dentro del ámbito del arte hubo grandes controversias debido a que la opinión se encontraba dividida: para algunos la fotografía no tenía una cualidad artística –y por lo mismo no podía ser considerada como una de las bellas artes– a causa de su carácter mecánico, automático, objetivo; mientras que para otros la fotografía venía a ser una salvadora de la pintura.

Uno de los principales pensadores que creían que la fotografía no podía ser arte es Charles Baudelaire, quien piensa que el nuevo medio sólo es el reflejo de una sociedad decadente. En su texto *Salón de 1859* podemos observar que hace una fuerte crítica al público que se ha dejado embaucar por un nuevo medio que sólo demuestra la decadencia de los artistas de la época y que, sobre todo, tiene la pretensión de ser un arte como la pintura, “Nuestro público, singularmente impotente para sentir la felicidad del ensueño o de la admiración (signo de la pequeñez del espíritu), quiere que se le asombre con medios ajenos del arte, y sus obedientes artistas se conforman a su gusto; quieren impresionarlos, sorprenderlos, pasmarlos mediante estratagemas indignas, porque le saben incapaz de extasiarse ante la táctica natural del arte verdadero”.<sup>37</sup> Los adoradores del Sol –como llama Baudelaire al público simpatizante con la fotografía– se encontraban muy satisfechos cuando nace la imagen fotográfica porque ésta cumplía con esa necesidad de mimesis que exigía la época (hay que recordar lo que nos explica Tatarkiewicz), con el anhelo de que un medio pueda acercarlos de forma inmediata a la naturaleza sin necesidad de ir al mundo mismo.

En materia de pintura y estatuaria, el *Credo* actual de las gentes de mundo, sobre todo en Francia (y no creo que nadie se atreva a afirmar lo contrario), es éste: «Creo en la naturaleza y no creo más que en la naturaleza (hay buenas razones para ello). Creo que el arte es y no puede ser más que la reproducción exacta de la naturaleza (una secta

<sup>35</sup> Philippe Dubois, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, p. 28.

<sup>36</sup> V. *infra*, pp. 48 - 49.

<sup>37</sup> Charles Baudelaire, “Salón de 1859. Cartas al Sr. Director de la Revue Française”, p. 6.

tímida y disidente quiere que se desechen los objetos de la naturaleza repugnante, como un orinal o un esqueleto). De este modo, la industria que nos daría un resultado idéntico a la naturaleza sería el arte absoluto». Un Dios vengador ha atendido los ruegos de esta multitud. Daguerre fue su Mesías. Y entonces se dice: «Puesto que la fotografía nos da todas las garantías deseables de exactitud (eso creen, ¡los insensatos!), el arte es la fotografía». A partir de ese momento, la sociedad inmunda se precipitó, como un solo Narciso, a contemplar su trivial imagen sobre el metal. Una locura, un fanatismo extraordinario se apoderó de todos esos nuevos adoradores del Sol.<sup>38</sup>

La industria fotográfica, desde los ojos de Baudelaire, fue el refugio de todos los pintores que no tenían un talento o que eran fracasados, siendo éstos los que llevaron la mala aplicación de la industria a empobrecer el genio artístico francés. Esta industria al introducirse al terreno del arte se convertía en un enemigo mortal porque no permitía al arte cumplir sus verdaderas funciones. El gran temor de Baudelaire radicaba en que la industria fotográfica lograra suplantar al arte en la mayoría de sus funciones, de ahí que fuese necesario establecer claramente la verdadera función de la fotografía: “es el de ser la sirvienta de las ciencias y de las artes, pero la muy humilde sirvienta, lo mismo que la imprenta y la estenografía, que ni han creado ni suplido a la literatura”.<sup>39</sup> La imagen fotográfica puede enriquecer el álbum de los viajeros e incluso ayudar a recordar lo que su memoria ha olvidado, pero no podemos dudar que la fotografía es sólo la “secretaria” de aquellas profesiones que necesiten de exactitud, “Que salve del olvido las ruinas colgantes, los libros, las estampas y los manuscritos que el tiempo devora, las cosas preciosas cuya forma va a desaparecer y que piden un lugar en los archivos de nuestra memoria, se le agradecerá y aplaudirá. Pero si se le permite invadir el terreno de lo impalpable y de lo imaginario, en particular aquel que vale sólo porque el hombre le añade su alma, entonces ¡Ay de nosotros!”.<sup>40</sup> No es de sorprenderse que Baudelaire lance de forma colérica un cuestionamiento como éste: “¿Qué hombre digno del nombre de artista y qué verdadero

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 6 – 7.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>40</sup> *Ibidem*. Los egipcios –nos narra André Bazin– luchaban contra la muerte, es decir, una lucha contra el tiempo donde el triunfo se refleja en la muerte; de ahí que existía la necesidad de fijar artificialmente las apariencias, “supone sacarlo de la corriente del tiempo y arrimarlo a la orilla de la vida”. Este ideal nos muestra que las momias son ese medio primordial por el cual los egipcios combaten el tiempo, intentan salvar ese anhelo de un olvido que aplasta, “Se colocaban por eso cerca del sarcófago, además del trigo destinado al alimento del difunto, unas cuantas estatuillas de barro, a manera de momias de repuesto, capaces de reemplazar al cuerpo en caso de que fuera destruido”. Sin embargo, a pesar del transcurso del tiempo, el rey Luis XIV ya no se hizo embalsamar sino pidió ser retratado por Lebrun en una pintura. Hay una evolución del medio, pero persiste el ideal de ganarle al tiempo y volver a morir de forma “espiritual”.

aficionado ha confundido nunca el arte con la industria?”, pues para él es natural que los artistas influyan en el público y que este reaccione; no obstante, el arte con el paso del tiempo decayó y se conformó con representar lo que, por ejemplo, el pintor ve y no lo que sueña o anhela. Y cuando nace la fotografía contribuye a que el artista en lugar de plasmar sus sueños, se guíe por los anhelos de un público que no tiene la capacidad de sentir esa ensoñación artística y que por lo tanto empobrece al arte, “¿Está permitido suponer que un pueblo cuyos ojos se acostumbraban a considerar los resultados de una ciencia material como los productos de lo bello no ha disminuido singularmente, al cabo de cierto tiempo, la facultad de juzgar y de sentir lo que hay de más etéreo e inmaterial?”.<sup>41</sup> Es evidente que está pensando que una obra de arte no puede ser documental y artística al mismo tiempo, “Lo que sostiene semejante afirmación es evidentemente una concepción elitista e idealista del arte como finalidad sin fin, libre de toda función social. [...] puesto que el arte es definido como eso mismo que permite escapar de la realidad”.<sup>42</sup> El trasfondo de la crítica de Baudelaire se encuentra en su molestia de que el arte esté anclado en la realidad, y esta molestia se acrecentó cuando nace la fotografía porque este nuevo medio no sólo, desde su perspectiva, tenía la pretensión de suplantar las funciones del arte pictórico, sino a su utilización como el mayor ejemplo de la teoría de la mimesis de los primeros años del Renacimiento (con miras hacia un realismo), “parece pues que lo que Baudelaire estigmatiza ante todo no es tanto el medio en sí mismo, como sus utilidades dominantes.”<sup>43</sup>

Sin embargo, a pesar de la fuerte crítica de Baudelaire, surgieron pensadores que tenían la creencia de que la fotografía liberaba a la pintura de un ideal epistémico. Los discursos que apostaban por la liberación de la pintura mediante la fotografía también se fundamentaban en una separación: la técnica fotográfica no es igual al arte, porque el primero refleja la reproducción fiel de lo real mientras que lo segundo se refiere a una creación imaginaria. A pesar de fundamentarse en lo mismo, la valoración es totalmente diferente: la técnica fotográfica al ser la que logra representar de forma exacta la naturaleza, le es asignada todas las funciones sociales y epistemológicas que en aquella época ejercía el

---

<sup>41</sup> *Ibidem.*

<sup>42</sup> *Op. cit.*, p. 25.

<sup>43</sup> *Ibidem.*

arte pictórico.<sup>44</sup> El arte al despojarse de todas esas funciones, ahora sí se centra en lo que debe fundamentarse: la creación imaginaria.

Cuando usted ve todo lo que podía expresar a través de la fotografía, descubre todo aquello que no puede permanecer por más tiempo en el horizonte de la representación pictórica. ¿Por qué el *artista* habría de seguir tratando temas que pueden ser logrados con tanta precisión por el objetivo de una *máquina fotográfica*? ¿Sería absurdo, verdad? La fotografía ha llegado justo a tiempo para liberar a la pintura de toda anécdota, de toda literatura e incluso del tema. En todo caso, hay un cierto aspecto del tema que hoy compete al campo de la fotografía.<sup>45</sup>

De ahí que la fotografía fuera uno de los acontecimientos más importantes dentro de la Historia de las artes plásticas, porque permitió liberar a la pintura de toda la obsesión por lo real y encaminarla a su verdadero objetivo, “Desde ahora el juicio condenatorio de Pascal pierde su razón de ser, ya que la fotografía nos permite admirar en su reproducción el original que nuestros ojos no habrían sabido amar; y la pintura ha pasado a ser un puro objeto cuya razón de existir no es ya la referencia a la naturaleza”.<sup>46</sup>

André Bazin argumenta con respecto a ello que la pintura fue liberada de su carga epistémica –de su obsesión por la semejanza–; encontramos en su libro *¿Qué es el cine?* un capítulo que dedica exclusivamente a la imagen fotográfica: *La ontología de la imagen fotográfica*. En este capítulo encontramos dos puntos relevantes: 1) la idea de que la pintura fue liberada por la fotografía y 2) la fotografía, a diferencia de la pintura, goza de la ausencia de un sujeto y esto permite elevar a la imagen fotográfica como el mejor medio de representación por excelencia. Estas dos cuestiones que encontramos en el texto de Bazin están ligadas, pero ¿cómo?

Para este autor, el fenómeno principal que va a diferenciar de forma significativa el paso de la pintura a la fotografía no va a radicar tanto en el perfeccionamiento –de hecho la fotografía no logra plasmar todos los matices de colores que existen en la naturaleza–, sino en la satisfacción del deseo de imitar la semejanza mediante un medio mecánico en donde

---

<sup>44</sup> “En el preciso instante en que Daguerre logró fijar las imágenes de la *camera oscura*, el técnico despidió a los pintores. Pero la verdadera víctima de la fotografía no fue la pintura de paisajes, sino el retrato en miniatura. Las cosas fueron tan deprisa que ya en torno a 1840 la mayoría de los incontables pintores de miniaturas se habían convertido en fotógrafos profesionales, al principio sólo ocasionalmente, pero enseguida de manera exclusiva”, Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*, p. 33.

<sup>45</sup> *Op. cit.*, p. 26.

<sup>46</sup> André Bazin, “La ontología de la imagen fotográfica”, p. 30.

no *intervenga la mano del hombre*. ¿Qué quiere decir esto? El pintor por más hábil que sea en plasmar cualquier objeto no va a tener la misma capacidad que tiene una cámara fotográfica para representar de forma exacta la naturaleza, sobre todo, porque en la pintura implica la mano del sujeto. De ahí que distingamos una obra, por ejemplo, de entre Leonardo da Vinci y Raffaello Sanzio,<sup>47</sup> “por muy hábil que fuera el pintor, su obra estaba siempre bajo la hipoteca de una subjetivización inevitable”.<sup>48</sup> Ahí va radicar la gran diferencia entre pintura y fotografía: la *objetividad*, “Tanto así que el conjunto de lentes que en la cámara sustituye al ojo humano recibe precisamente el nombre de «objetivo»”.<sup>49</sup> Es interesante ver cómo todas las artes están fundamentadas en la presencia del sujeto –la pintura es un buen ejemplo–, pero en la fotografía disfrutamos de su ausencia, “La fotografía obra sobre nosotros como fenómeno «natural», como una flor o un cristal de nieve en donde la belleza es inseparable del origen vegetal o telúrico”.<sup>50</sup> Por lo que la pintura se convierte en un medio que no representa a la semejanza, mientras que la fotografía más que un calco, para Bazin, te da el objeto mismo; dándonos a entender que el nuevo medio al no tener un intermediario como la mano del hombre puede establecer una *relación directa* entre la realidad que muestra y el sujeto que la ve, “Sólo la impassibilidad del objetivo, despojando al objeto de hábitos y prejuicios, de toda la mugre espiritual que le añadía mi percepción, puede devolverle la virginidad ante mi mirada y hacerlo capaz de mi amor”.<sup>51</sup> Las designaciones eran definitivamente claras: para la pintura lo imaginario, el arte; para la fotografía una función documental, de registro, de evidencia, de lo epistemológico.

El primer efecto que se experimenta al contemplar una buena fotografía a través de un estereoscopio es una sorpresa tal que jamás pintura alguna ha podido provocar. El espíritu avanza hacia el interior mismo de la profundidad de la imagen. Las ramas secas de un árbol en primer plano resaltan hacia nosotros como si quisieran arrancarnos los ojos. El codo de una figura se adelanta de tal forma que nos incomoda. Hay asimismo una cantidad impresionante de detalles, hasta el punto que experimentamos la misma sensación de una complejidad infinita que ante la Naturaleza. Un pintor sólo nos muestra masas; la figura estereoscópica no nos ahorra nada; todo debe estar allí, cada palo,

---

<sup>47</sup> V. Pinturas 1 y 2.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 29.

cada brizna de paja, cada arañazo, tan auténtico y real como la catedral de San Pedro o la cima del Mont Blanc, o la tranquilidad siempre en movimiento del Niágara. El Sol no ahorra ni las personas ni las cosas.<sup>52</sup>

Al ser considerada la imagen fotográfica como un medio que no necesita la mano del hombre, la convierte en una herramienta muy poderosa para la época. ¿Qué quiere decir esto? Recordemos que el siglo XIX se caracteriza por tener un pensamiento positivista, y que dentro de todo ese ambiente tecno-científico, positivista y naturalista, nace la fotografía. Este nuevo medio encajó perfectamente en el discurso de la época porque su cualidad principal era copiar de forma exacta la naturaleza, y, sin duda, las ciencias al saber que la fotografía no necesita de la intervención del hombre –se entiende que sus gustos, sentimientos y emociones no se reflejan en la imagen– la utilizan como un medio de corroboración y por tanto de evidencia.<sup>53</sup> Sin embargo, en el punto anterior finalicé con la siguiente pregunta: ¿qué tiene que ver la propuesta de Carnap con el discurso mimético de la fotografía? Hasta este momento ha quedado claro que a la fotografía se le asignó un discurso de mimesis debido a que su mayor cualidad es copiar a la naturaleza de una forma muy precisa en comparación con la pintura o el dibujo. Es innegable que la imagen fotográfica cambió al mundo porque dio y, a su vez, confirmó que se podía tener un acceso directo a la realidad.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> *Op. cit.*, pp. 28 – 29.

<sup>53</sup> Por ejemplo, Warren de la Rou y una expedición británica viajaron a España para fotografiar el eclipse total de Sol que aconteció el 18 de julio de 1860. Es muy cierto que no fueron las primeras fotografías de un eclipse solar –de hecho se considera que el primero en fotografiar un acontecimiento similar es G. A. Majocchi, quien utilizó un daguerrotipo en el eclipse ocurrido el 8 de julio de 1842 en Milán–, pero fue la primera aventura en tener varios participantes, ya que el interés no sólo despertó en la comunidad de astrónomos sino también en personajes como el príncipe de Gales –el futuro rey Eduardo VII. “Ocupó [el autor se refiere a Warren] un lugar muy destacado en la historia de la astrofotografía, no sólo por sus trabajos de la luna, que datan de 1852, sino también por haber inventado el fotoheliógrafo y muchos otros aparatos científicos que también contribuyeron al desarrollo de la química”. Peter D. Hingley, “¿El primer eclipse fotografiado?”, pp. 125 – 127, Fecha de consulta: 12 de octubre de 2014, Disponible en: [http://issuu.com/c\\_imagen/docs/lunacornea\\_21\\_22](http://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_21_22) .

<sup>54</sup> “Así tenemos en la cámara fotográfica el recurso más confiable para el inicio de la mirada objetiva. Todos serán obligados a ver lo que es ópticamente cierto, explicable en sus propios términos, objetivo, antes de poder llegar a cualquier posible posición subjetiva. Se abolirá ese patrón de asociación pictórica e imaginativa que ha permanecido intacto durante siglos y que ha sido acuñado en nuestra visión por grandes pintores individuales.” Lászlo Moholy-Nagy, apud S. Sontag, *op. cit.*, p. 279.



**Pinturas 1 y 2:**

- 1) Leonardo da Vinci, *La dama del armiño*, 1488-1490 y 2) Raffaello Sanzio, *La velada*, 1514-1516.**

Un científico que necesita mostrar a su comunidad que un hecho está sucediendo –y que logra ayudar a la teoría en la que participa– lo puede hacer mediante una fotografía; porque tiene la certeza de que esa imagen muestra la realidad tal cual es y no le miente. Esta alianza que existe entre la fotografía y la ciencia se debe a que la primera complementa a la segunda, esto es, la imagen fotográfica presume de ser objetiva, veraz y precisa; y fue esto lo que la ciencia necesitaba de un medio para corroborar de manera más rápida y eficaz sus teorías. De hecho, se convierte en un arma poderosa dentro de las elecciones de teoría porque demuestra o desmiente algún acontecimiento, con el privilegio de que no es necesario ir al hecho mismo sino que la fotografía está dando la escena misma.<sup>55</sup> No es casual que la mejor herramienta que adquirió la ciencia fue la misma imagen fotográfica, ya que la ciencia –si seguimos lo que nos explica Carnap– le es necesaria la corroboración de sus proposiciones, es indispensable que los científicos verifiquen cada una de las proposiciones para eliminar aquellas que pretenden serlo y que en realidad son metafísicas; de ahí que para la teoría carnapiana –y para la mayoría de los positivistas– sea fundamental la verificación. Todo conocimiento que pretende ser genuino no puede rebasar la experiencia en tanto estaríamos hablando de un vuelo metafísico, cuestión que es imposible porque una de las cualidades más importantes del conocimiento es que tiene que estar cimentado en hechos empíricos, es decir, en acontecimientos corroborables. Si el conocimiento no va más allá de la experiencia entonces se considera un conocimiento genuino; empero, los positivistas –incluyendo a Carnap– son muy claros: la experiencia tiene que caracterizarse por ser objetiva, neutral, pasiva –se entiende que el sujeto es considerado como una tabula rasa que espera a que los objetos vengan a él para que los pueda conocer. Si en verdad el científico quiere obtener un conocimiento certero tiene que dejar de lado todos sus pre-juicios porque éstos sólo entorpecen y nublan el juicio. Con este ideal positivista en la ciencia –que tiene raigambre total en la epistemología moderna– y, a su vez, un medio como la fotografía que afirma ser objetiva, exacta y veraz gracias a la ausencia de un sujeto (del fotógrafo), es entendible que ambas se complementan perfectamente.

No obstante, ¿por qué el positivismo tuvo un impacto pero no el deseado?, o, en otras palabras, ¿a qué problemas se enfrentó que no logró resolver y provocaron su eclipse?

---

<sup>55</sup> Véase el epígrafe con que inicio este apartado.

Los positivistas –incluyendo a Carnap– intentaron resolver el problema de la comunicación a través de la distinción entre el contenido y la estructura de la experiencia de los datos sensoriales. Ya que no puedo saber las experiencias sensoriales de los demás y mucho menos verificar si son verdaderos o falsos los enunciados que hacen de los datos sensoriales –también sucede con nosotros–; los otros no pueden acceder a nuestras experiencias sensoriales y tampoco verificar los enunciados que hacemos de esos datos empíricos. A pesar de que no se puede acceder a esas experiencias empíricas de los demás, existen patrones observables que informan la estructura de los mundos,<sup>56</sup> vislumbrándose un lenguaje común que permite la comunicación. El nuevo problema que se presenta es que no existe una distinción entre la *forma* y el *contenido* de una proposición protocolar, y si acaso nos quedamos simplemente con la forma, no nada más se perderá el contenido sino que la proposición sólo será formal –en el sentido lógico.

Los positivistas al enfrentarse a este problema propusieron re-definir a las proposiciones protocolares como unidades lingüísticas que describen acontecimientos. Las proposiciones protocolares ahora ya no van a mostrar las experiencias inmediatas de los sujetos, sino van a hacer referencia a las descripciones de los objetos independientes de la observación. El nuevo problema que surge es el de fundamentar esas proposiciones protocolares con criterios intersubjetivos, esto es, la proposición elemental debía ser avalada por los sujetos que la trabajan; pero si sólo se va considerar como una unidad lingüística entonces no es suficiente mediante la experiencia (que otorga el valor de verdad a las proposiciones), también es necesario el consenso científico; fracturándose su piedra angular: el empirismo.

Y aún más, los positivistas se enfrentan a otro problema –mucho mayor– cuando intentan describir la naturaleza de las proposiciones protocolares: el de justificar la relación lenguaje-hecho, o en otras palabras, cómo pasar del lenguaje a los hechos. En las reglas de la lógica una proposición se puede relacionar con otra proposición, no obstante, el relacionar una proposición con un hecho implicaría un error categorial. El fundamentar el conocimiento a través de relacionar las proposiciones protocolares con la experiencia se enfrenta al problema de no lograr explicar cómo se relaciona una proposición protocolar

---

<sup>56</sup> Como no se pueden comunicar las experiencias empíricas entonces se considera que los sujetos habitan en mundos diferentes (existe una estructura análoga que permite que a los objetos se les asigne las mismas palabras).

con “lo dado”, es decir, existe la paradoja de no sustentar epistemológicamente su método de verificación. ¿Qué consecuencias implica esto? El positivismo lógico es despojado de su sustento lógico y epistemológico, a saber, el acceso inmediato a la realidad mediante la experiencia de los sujetos. Sin embargo, hay una carencia de fundamentación en el método verificacionista, debido a la falta de fundamentación lógica de la inducción –recordemos que Hume ya había establecido una crítica a la utilización de la inducción como un método para fundamentar todo conocimiento. Pero supongamos que el problema de pasar del lenguaje a los hechos se resuelve, existe otro cuestionamiento más grave que se le hace a los positivistas: el validar las proposiciones universales –que se pueden encontrar en las leyes científicas–, ya que, a pesar de que su verdad pueda ser verificada, la confirmación no va ser formal debido a que no se pueden verificar conclusivamente. Todas las críticas hechas al positivismo se pueden resumir en una sola: no existe la posibilidad de relacionar el lenguaje con los hechos, cuestión que llevó a varios pensadores de la Filosofía de la Ciencia a tratar de resolverle sin volver a caer en los mismos errores en los que los positivistas lógicos cayeron. Y de entre todos ellos surgió un nuevo grupo que con sus nuevas propuestas lograron, no sólo descartar ciertos problemas, sino resolver otros y que consiguieron ser un parteaguas fundamental en Filosofía de la Ciencia: La Nueva Filosofía de la Ciencia –de ellos hablaré en el siguiente capítulo.

Por el lado de la fotografía, el discurso de mimesis se mantuvo hasta después de 1960. Si bien es cierto que a finales del siglo XIX ya existían dudas acerca de la exactitud fotográfica, no fue sino hasta 1965 que todos los discursos que apostaban por una fotografía que –al igual que la pintura y el dibujo– el sujeto está presente en la imagen, fueron cimentados por discursos que afectaron, no sólo a la fotografía, sino también a la Filosofía y a la Ciencia misma. Pero el nuevo narcicismo<sup>57</sup> impuesto por la imagen fotográfica, todavía prevalece hoy en día; y aquella frase lanzada con furia por Baudelaire: “La

---

<sup>57</sup> “El motivo de este libro brota del convencimiento y de la aceptación de pertenecer a una sociedad en la que se despliega una cultura adoradora de imágenes, ávida de espejos, espejismos y subjetividad donde verse reflejada, donde es justificable el entusiasmo de la civilización mantiene por su propia imagen más que por sí misma. Eso hace retroceder a la fábula de Narciso y a su insaciable sed de contemplarse insaciablemente. Dentro del amplio panorama de espejos y reflejos donde autoenamorarse –léase la pintura, la escultura, la publicidad gráfica, el video, el cine,..., – la fotografía heredera de aquel arroyo en Danacón, se destaca como uno de los primeros mecanismos adoptados en nuestra cultura capaces de posibilitar la posesión y, por qué no, el dominio la realidad simulada.” Francisco José Sánchez Montalbán, *Bajo el instinto de Narciso. El arte de la fotografía: concepto, lenguajes estéticos y metodologías*, p. 9.

sociedad inmunda se precipitó, como un solo Narciso, a contemplar su trivial imagen sobre el metal”,<sup>58</sup> después de tantos siglos, nos identifica también.

---

<sup>58</sup> Charles Baudelaire, *op. cit.*, pp. 6-7.



**FIGURA 1**

## **CAPÍTULO II: LA CARGA TEÓRICA DE LA OBSERVACIÓN**

La Filosofía de la Ciencia ha explicitado la construcción y desarrollo del conocimiento científico desde dos escuelas filosóficas: la Filosofía de la Ciencia clásica y la Nueva Filosofía de la Ciencia –división que retomo de Ana Rosa Pérez Ransanz.<sup>59</sup> La primera etapa, que abarca el Positivismo Lógico y el Racionalismo Crítico, está caracterizada por un pensamiento que se desarrolla desde los preceptos epistemológicos del proyecto moderno. El positivismo se basa en el método inductivo para justificar el conocimiento científico, es decir, se parte de los enunciados de observación para establecer una justificación bien cimentada de una hipótesis. La cuestión lleva a los positivistas a buscar un algoritmo que sea capaz de determinar el grado de justificación y confiabilidad de cualquier hipótesis; no obstante, las reglas de evaluación basadas en la inducción no verifican conclusivamente ninguna hipótesis o teoría. Los positivistas creen que las reglas metodológicas nos van a conducir a los cánones universales de racionalidad, donde esta última se piensa fundamentada sobre reglas irrefutables que determinan las decisiones científicas. Todas las comunidades científicas asumen las mismas reglas por lo que todos deben llegar a tomar las mismas decisiones.

La Filosofía de la ciencia clásica tiene una concepción de Ciencia que se puede resumir en las siguientes tesis: 1) Hay un criterio general de demarcación que permite identificar lo que cuenta como ciencia; 2) es posible distinguir con nitidez la teoría de la observación, y siempre existe una base de observación relativamente neutral frente a hipótesis alternativas; 3) el desarrollo del conocimiento científico es progresivo en el sentido de que tiende hacia la teoría correcta del mundo; 4) las teorías científicas tienen una estructura deductiva bastante rígida; 5) los términos científicos son definibles de manera precisa; 6) todas las ciencias empíricas, tanto naturales como sociales, deben emplear básicamente el mismo método, y 7) hay una distinción fundamental entre el contexto de descubrimiento y contexto de justificación, y sólo el segundo es importante para dar cuenta del conocimiento científico.<sup>60</sup> Esta concepción clásica de la Ciencia fue la que motivó a la Nueva Filosofía de la Ciencia a pensar desde otro horizonte, ya que como se puede colegir

---

<sup>59</sup> Cf. Ana Rosa Pérez Ransanz, *Kuhn y el cambio científico*, pp. 15–22.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 21.

la ciencia se distingue por la aplicación irrestricta del método científico, negando la participación del sujeto y sus intereses, supuestos, interacciones, sus condicionamientos, etcétera. De ahí que su apuesta fuera la reivindicación de la dimensión histórica, social y pragmática del quehacer científico.

La Nueva Filosofía de la Ciencia consiste en tener presente que no es suficiente reconstruir las teorías lógicamente sino que es necesario tomar los aspectos del uso, proceso de evolución y qué se intenta resolver con ellas. La ciencia se realiza desde una perspectiva determinada, desde una forma de ver el mundo, “no hay una ciencia libre de presupuestos”.<sup>61</sup> Uno de los autores que representa la nueva pléyade de pensadores es Norwood Hanson, quien establece el punto de no retorno, gracias a su propuesta innovadora: *la carga teórica* en la observación científica. Esta propuesta va a ser la que inspire a Thomas S. Kuhn –junto con las propuestas de otros autores– a escribir *La estructura de las Revoluciones Científicas*, donde la noción de carga teórica se muestra desde una estructura teórica denominada *paradigma*, dicha estructura es asimilada por el científico desde su formación y resulta una condición de posibilidad para la experiencia.

Del lado de la fotografía, existe una relación con el positivismo en tanto que la imagen fotográfica se convirtió en el mayor sueño de la Modernidad: la imagen es capaz de mostrar la realidad sin ninguna intervención, es decir, el fotógrafo necesita de un “click” para que aparezca la imagen sin necesidad de “construirla”. Desde esa concepción se le considero un espejo porque la fotografía era una copia fiel de aquello que era fotografiado, no existían dudas de la veracidad y de la objetividad fotográfica. Al plantearse la perfección que generaba la fotografía, las ciencias como la Astronomía, adoptaron a la imagen como un medio de corroboración de ciertos hechos. Por ello, se convirtió en el medio de representación por excelencia, derogando a la pintura y al dibujo. Sin embargo, la segunda parte del siglo XX (años 60) varios teóricos como Rudolf Arnheim, Hubert Damisch y Pierre Bourdieu reactivaron una crítica que había sido sepultada a finales del siglo XIX. Las nuevas concepciones se desmarcaban de la mimesis fotográfica –y por tanto de la noción de evidencia– para dar paso a una carga teórica, donde el operador tiene una influencia en la génesis de las imágenes; convergiendo discutivamente la fotografía y la filosofía post-positivista.

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 22.

Este capítulo estará dividido en tres secciones: en la primera trataré la propuesta hansoniana con respecto a las nociones de “ver que...” y “ver como...” constitutivas de la visión, mientras que en la segunda sección analizaré cómo el *paradigma* condiciona a los científicos, idea que se inspira en la aportación hansoniana de los condicionamientos teóricos que tiene toda observación; para terminar con la tercera sección, en la cual explicaré cómo el discurso fotográfico sufre una revolución tomando otro rumbo desvinculándose de la mimesis, proponiendo que los intereses y condicionamientos del fotógrafo sí tienen una influencia cuando se hace una fotografía.

#### EL “VER QUE...” Y EL “VER COMO...” DE HANSON.

“Solamente vemos aquello que miramos. Y mirar es un acto voluntario, como resultado de lo cual, lo que vemos queda a nuestro alcance, aunque no necesariamente al alcance de nuestro brazo... Nunca miramos una sola cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos”.

*John Berger.*

Consideremos la figura 1, si la mostramos a varias personas probablemente verán la figura de Jesús, y de entre esas personas yo también la veo; sin embargo, para gran sorpresa de todos la figura es un simple mapa. Seguramente volvieron a la imagen y al enfrentarse a ella lo vieron como un mapa, habrá otras personas que seguirán viendo a Jesús y se preguntaran dónde está el mapa. La cuestión es que ninguna de las dos formas de ver es errónea, entonces ¿qué es lo que está sucediendo aquí?

Durante la Modernidad se apostaba por una sola manera de ver el mundo, es decir, si tenemos a dos personas viendo la figura 1 ambas tienen que ver a Jesús, no hay de otra. Esto permitía establecer objetos autoidentificantes ligados a una realidad inmutable, o, en otras palabras, la apuesta era clara: yo, en tanto sujeto cognoscente, puedo establecer una relación directa con esa realidad que no se mueve y al tener una observación neutra el conocimiento científico resulta objetivo, universal y necesario. Estas características las podemos encontrar en el conocimiento científico: “cuando trabajamos científicamente reunimos y examinamos hechos. De la investigación de estos hechos se obtienen conclusiones, es decir, la respuesta a la pregunta. Por ello no importa quién repita una

investigación ni en dónde lo haga: si tiene los mismos instrumentos y materiales, el resultado es el mismo”.<sup>62</sup> Sin embargo, al enfrentarnos a imágenes del tipo *Gestalt* la idea de una mirada única se desvanece –en cierta medida– porque si hay personas que ven el mapa, otras que ven a Jesús, otras que ven ambas cosas y aún puede darse el caso de otras que vean algo distinto; la pregunta expuesta vuelve a surgir: ¿qué es lo que está sucediendo aquí?

Norwood Hanson en su texto *Observación*, nos explica que la observación ya no se va a considerar como lo afirmaba el positivismo lógico: única y neutral; ahora la *carga teórica* tendrá un papel fundamental para la observación. Pero, para entender esta afirmación es necesario explicar la teoría de la observación científica, específicamente: el “ver que...” y el “ver como...”. Hay que dejar a un lado –por un momento– el ejemplo de la figura 1 y retomar el que nos propone Hanson.

Observamos a Johannes Kepler y a Tycho Brahe sentados en una colina viendo el amanecer; Kepler –como buen seguidor de Copérnico– pensaba a un Sol estático y que era la Tierra la que giraba alrededor del astro rey; por su parte, Tycho (siguiendo la teoría aristotélica-ptolemaica) creía que era el Sol el que giraba alrededor de la Tierra, ya que ésta era la estática. La pregunta indudablemente resulta: ¿Kepler y Tycho están viendo lo mismo en el amanecer? Algunos dirán que sí ven lo mismo –los positivistas lógicos por ejemplo–, otros que no, pero el problema va más allá de una afirmación o una negación. Veamos: los dos astrónomos tienen las mismas condiciones físicas, es decir, los dos reciben los fotones que emite el Sol y que atraviesan el espacio para llegar a la Tierra; ambos tienen una visión normal y los fotones atraviesan sus corneas, su humor acuoso, el iris, su cristalino y humor vítreo; para, finalmente, llegar a sus retinas. Así se les forma la imagen del amanecer, no obstante, Hanson nos explica que es muy usual relacionar el *ver* con la imagen formada en la retina, “lo que *vemos* son los cambios que ocurren en la túnica retiniana”;<sup>63</sup> empero, seguir esta línea es errónea en tanto que ver el sol no es ver las imágenes que se forman en nuestros ojos, porque reducir la visión a estados físicos es un error elemental que nos aleja de su verdadera naturaleza: *la visión es una experiencia*.

---

<sup>62</sup> José Antonio Chamizo Guerrero, “La ciencia”, p. 22.

<sup>63</sup> Norwood Russell Hanson, “Observación,” pp. 219 -220.

Si reformulamos la pregunta a ¿qué es lo que ven? nos vamos a percatar que, efectivamente, los dos astrónomos ven la misma cosa, esto es, ven el disco brillante de color amarillo blanquecino que se sitúa en un espacio azul; en caso de que se les pida realizar un esquema de lo que han visto, se puede confirmar que son congruentes e idénticos, sólo es en ese sentido que los dos ven la misma cosa. “El sol se les presenta de la misma forma para ellos. Ambos tienen ante ellos la misma vista o escena”.<sup>64</sup> Los dos observan lo mismo pero la diferencia radica en que tienen distintas interpretaciones, “Existen diferentes *interpretaciones* de lo que ven, en común, todos los observadores. No existen, pues, diferencias en la visión. Estas diferencias deben corresponder, por consiguiente, a las interpretaciones que se dan de lo que se ve”.<sup>65</sup> Se entiende que en la visión hay dos momentos: uno óptico y otro interpretativo. Sin embargo, esta implicación también es desechada por Hanson debido a que presupone que todos tenemos una experiencia visual común, a saber, todos vemos “x” de la misma forma y la diferencia de concepciones se establece en la interpretación *ex post facto* que se hace de los datos visuales. Esto implicaría la existencia de objetos autoidentificantes que son independientes del sujeto y por tanto, la afirmación de una realidad inmutable, volviendo a los presupuestos positivistas. En consecuencia, pensar que la visión son sólo estados físicos que suceden en los ojos o que la diferencia reside en la interpretación que se lleva a cabo después de la observación, no es posible porque no muestran la verdadera naturaleza de la observación.

Entonces, ¿qué es lo que cambia cuando, en la figura 1, veo primero la imagen de Jesús y cuando me informan que es un mapa también puedo ver ese mapa? No es una cuestión sensorial sino es algo llamado *organización*. Yo voy a ver la figura dependiendo de cómo voy a *comprender* los elementos.

El margen superior de la imagen [Figura 1] corta la frente, de manera que la parte superior de la cabeza no se ve. La barbilla, afeitada y brillantemente iluminada, está situada justo encima del centro geométrico de la imagen. Un manto blanco [...] cubre el hombro derecho. La parte alta de la manga derecha aparece en la parte inferior izquierda como una zona muy negra. El pelo y la barba están dibujados como en las representaciones de Cristo que se hacían en la Baja Edad Media.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 224.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 232.

Estamos preparados para ver de cierta forma el mundo porque comprendemos de tal modo que, por ejemplo, en la figura 1 yo veo a Jesús debido a que tengo cierto conocimiento previo, tengo una imagen aprendida, sé quién es, qué representa, etcétera; todo aquel que tenga un acercamiento a la religión judeo-cristiana sabrá que es su imagen en la figura 1; pero una persona que no conoce a Jesús no lo va a ver, un cartógrafo que tiene cierto fin verá ese mapa y no al hombre.<sup>67</sup> Como ya lo he mencionado, no es que sean dos momentos sino que es uno sólo: *ver-intepretar*. “La visión es una acción que lleva una carga teórica. La observación de x está moldeada por un conocimiento previo de x”,<sup>68</sup> cuando digo que veo a Jesús en la figura 1 es porque tengo un conocimiento previo de él, o como Hanson le llama: una *carga teórica*. Nuestros pre-juicios juegan un papel constitutivo de la observación y se entiende que éstos se conforman desde la formación cultural, artística, científica, económica, etcétera, que se asimilan desde un momento específico de la historia. Los científicos verán un hecho a partir de una teoría –o a partir del paradigma en el que fueron educados– un ejemplo de esto es el de Kepler y Tycho, ¿por qué Tycho ve un Sol que se mueve y Kepler un Sol estático? En el caso de Tycho, él verá el mundo desde la teoría aristotélica-ptolemaica (geocéntrica), que le dice que la Tierra es la que se encuentra estática; mientras que Kepler verá que es la misma Tierra la que se mueve (la teoría heliocéntrica). En los dos astrónomos la teoría les da la *forma* para ver el mundo ya sea de un modo geocéntrico o heliocéntrico, y de hecho los dos astrónomos van a organizar de manera diferente su visión del amanecer porque ven el mundo desde teorías diferentes. Una parte fundamental de la organización es que no la hacemos al azar, ya que como nos dice Hanson, estamos preparados para agrupar a los elementos de cierta forma, para lograr comprender. Cuando no logro articular los elementos, no alcanzó a comprender qué se me ha presentado porque todavía no se ha organizado, de ahí que la organización sea primordial en el ver debido a que si no existe entonces el mundo se vuelve ininteligible, “la interpretación como estructura de todo ver no surge azarosamente, el ver se organiza a partir de los supuestos previos que posee quien ve, de tal manera que cuando algo es articulado por la interpretación aparece el sentido de ese algo, se hace inteligible”.<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> “Al mirar el contorno de un mapa, el estudiante ve unas líneas sobre un papel, mientras que el cartógrafo ve una fotografía de un terreno”. Thomas Samuel Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, p. 177.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>69</sup> María de la Cruz Galván Salgado, “Interpretar ontológico: convergencia de tradiciones”, p. 834.

Conjuntamente está el *contexto* que es una parte importante en la organización, y no es necesario hacerlo explícito ya que es inherente al pensar. “[...] a menudo es inherente, al pensar, al imaginar y al figurar. Estamos preparados para apreciar de ciertas maneras los aspectos visuales de las cosas. Los elementos de nuestra experiencia no se agrupan al azar”.<sup>70</sup> No obstante, la visión no es nada más es tener una experiencia visual sino también es la forma en que se tiene dicha experiencia; retomando el ejemplo astronómico, Tycho ve un Sol que se mueve mientras que Kepler ve un Sol estático, esto quiere decir que ven lo mismo: el Sol, pero la organización será diferente en tanto que sus concepciones del universo no son iguales.

Por lo que, podemos afirmar que el conocimiento previo se relaciona con la observación pero ¿cómo lo hace?, con el “ver que...” y el “ver como...”, ambas nociones son las más importantes en la visión en tanto que permiten a los pre-juicios formar parte del ver. El “ver que...” va a reflejar todos los conocimientos asimilados previamente, éstos son aplicados a los insumos que vienen del mundo; ordenamos para dar sentido y que “algo aparezca *como* algo”, “para Tycho y para Simplicio ver el amanecer era ver que el brillante satélite de la Tierra estaba comenzando su circuito diurno alrededor de nosotros, mientras que para Kepler y para Galileo ver el amanecer era ver que la Tierra, en su giro, les volvía a poner bajo la luz de nuestra estrella vecina”.<sup>71</sup> El “ver como...” es el resultado de la aplicación del “ver que...” a los insumos que provienen del mundo, es decir, es el que nos permite ver a un objeto como  $x$  en tanto que ese objeto se comporta como  $x$ , en caso que no se comporte como tal, entonces no lo podemos seguir viendo así y será necesario cambiar nuestra visión de ese objeto –de ahí que se diga que la visión puede ser corregible.

“Las interpretaciones están ‘ahí’, en la visión, desde el principio”,<sup>72</sup> cuando se ve se *interpreta*, esto es, cuando veo algo ya estoy interpretando desde mis conocimientos adquiridos previamente, si yo no logro comprender es porque posiblemente no tengo ese conocimiento que me permite re-conocer ese objeto.<sup>73</sup> Sin embargo, pareciera que me contradigo porque expongo que la visión es la interpretación y al mismo tiempo que sólo se

---

<sup>70</sup> *Ibid.* p. 232.

<sup>71</sup> *Ibid.* p. 239.

<sup>72</sup> *Ibid.* p. 226.

<sup>73</sup> Por ejemplo, un día que estaba jugando a identificar objetos con mi hermano me tocó vivir que no supe lo que era un cepillo de carpintero, hasta que mi madre me dijo y me explico pude comprender lo que era ese objeto.

ve, no se interpreta; pero aquí hay en juego dos tipos de interpretación. Cuando Hanson dice que no se interpreta cuando se ve, se refiere a una interpretación intelectual o derivada, esa que se puede realizar *ex post facto*; un ejemplo de esto es cuando uno aprende a andar en bicicleta, en el andar no se piensa en que primero va a pedalear el pie derecho y después el izquierdo, sólo se pedalea –en caso de que sí se reflexione entonces será en el suelo. Pero en ese “sólo se pedalea” está lo que Hanson entiende por ese interpretar que está intrínsecamente al ver, lo que nos permite movernos en el mundo y no quedarnos inmobilizados pensando en todos los actos que se tienen que hacer. Esa es la interpretación ontológica: “en la interpretación inherente a la visión no se piensa, no se razona, no se deduce, no se infiere, *simplemente se ve*.”<sup>74</sup>

Tenemos a una interpretación que implica operaciones intelectivas-argumentativas y una *interpretación* ontológica –a esta última le pongo en cursivas para diferenciarla de la interpretación intelectual– la cual hace que veamos de una forma y no de otra. El problema de aquellos que criticaron duramente a Hanson –por dicho postulado en la observación– es que piensan que el autor se refiere a esta interpretación derivada que se hace después de ver un hecho; pero la *interpretación* sugerida tiene la capacidad de hacer que entendamos el mundo de tal forma que lo habitemos, que vivamos en él: “Si al atravesar la calle vemos venir hacia nosotros un tráiler a toda velocidad, la interpretación ontológica nos obliga a saltar o a correr, pero si en lugar de ello nos detuviéramos para deliberar de manera intelectual si eso que viene ahí es un tráiler, muy probablemente sería la última ‘interpretación’ que podríamos hacer –si es que la concluimos.”<sup>75</sup>

No se puede negar el hecho de que se ve desde una tradición –paradigma–, he ahí la gran separación y la revolución que implicó la Nueva Filosofía de la Ciencia respecto a las propuestas de la Filosofía de la Ciencia clásica; mientras éstas apuestan por una observación objetiva donde la única interpretación válida es aquella que se hace después de observar un hecho (*ex post facto*), la propuesta hansoniana abre la posibilidad de introducir al que observa, para evitar resonancias modernistas, en la misma constitución del conocimiento mediante la afirmación de los condicionamientos teóricos de la observación. El ver-*intepretar* muestra que las teorías aprendidas moldean la observación, de ahí que el

---

<sup>74</sup> M. C. Galván Salgado, *op. cit.*, p. 828.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

“ver que...” permite dar estructura y sentido al objeto; sin embargo, esta estructura que da *forma* no está vacía sino que es puro contenido, esto quiere decir que contenido da forma a contenido. Así que las experiencias son diferentes porque el conocimiento previo se va estructurar de manera diferente, en el ejemplo de los dos astrónomos, es claro que Tycho está educado para ver el mundo como un aristotélico-ptolemaico, mientras que Kepler lo ve desde su educación copernicana. La educación y transmisión de conocimientos resulta entonces una condición de posibilidad para la constitución de la experiencia.

Entre en un laboratorio, acérquese a una mesa atestada de aparatos, una batería eléctrica, alambre de cobre con envoltura de seda, pequeñas cubetas con mercurio, bobinas, un espejo montado sobre una barra de hierro; el experimentador está insertando en pequeñas aberturas los extremos metálicos de unas clavijas con cabeza de ébano; el hierro oscila y el espejo sujeto a él envía una señal luminosa sobre una escala de celuloide; los movimientos de vaivén de esta mancha luminosa permiten al físico observar las pequeñas oscilaciones de la barra de hierro. Pero pregúntele qué está haciendo. ¿Le contestará ‘estoy estudiando las oscilaciones de una barra de hierro que transporta un espejo’? No, dirá que está midiendo la resistencia eléctrica de las bobinas. Si usted se queda atónito, si usted le pregunte qué significan sus palabras, qué relación tienen con los fenómenos que ha estado observando y que usted ha advertido al mismo tiempo que él, le contestará que su pregunta requiere una larga explicación y que usted debería seguir un curso de electricidad.<sup>76</sup>

Ya no es posible considerar una base empírica neutral de la que se pretenda obtener un conocimiento objetivo. El conocimiento previamente asimilado, interpretación y visión tienen una relación intrínseca en un mismo fenómeno, es inevitable que se vea a partir de esos conocimientos asimilados previamente, de “un entramado de interrelaciones conceptuales previas que estructuran y por tanto, dan sentido a los fenómenos”.<sup>77</sup> Los estudiantes que egresan de la escuela para incorporarse a las comunidades científicas ya van preparados para ver de cierta forma el mundo, la misma escuela les da las direccionales para ver el mundo de forma newtoniana, tolemaica, aristotélica, etcétera; los conocimientos que adquirieron resultan constitutivos de su visión, y a partir de sus observaciones –que implican una *interpretación*– podrán realizar las interpretaciones intelectivas. En ningún momento Hanson niega a las interpretaciones intelectivas en el quehacer científico, lo que

<sup>76</sup> N. R. Hanson, *op. cit.*, p. 235.

<sup>77</sup> M. C. Galván Salgado, *op. cit.*, p. 830.

si deja muy claro es que no es el tipo de interpretación que se juega en el ver, más bien la *interpretación* es una condición de posibilidad para la interpretación. Por lo que el origen del conocimiento científico no sólo se va a basar en las percepciones de los científicos, también en la intelección que se realiza a partir de esos datos sensoriales. Pensar solamente que se da la interpretación intelectual o derivada para que pueda ser posible el conocimiento es volver a asumir a las propuestas de corte empirista o racionalista, es considerar que las líneas están ahí y que sólo es cuestión de que se organicen de manera diferente. No es posible –desde la mirada hansoniana– quitarse los pre-juicios para obtener un conocimiento legítimo porque es querer quitarnos nuestra propia naturaleza; como si el científico a la hora de entrar al laboratorio dijera: ¡Tengo que quitarme todos mis pre-juicios para lograr un conocimiento objetivo, universal y necesario!, es evidente que no, su observación será automática porque la *interpretación* es inherente a la visión.

Dicho de otro modo, se ha querido resaltar que la visión no es fija, sino que al igual que el pensamiento, deviene; el contenido que se asimiló previamente es capaz de organizar y dar sentido; pero si ese contenido cambia, por ende, cambia la visión también. Concebir a la mirada como algo que se transforma, además de desmarcarse totalmente del Positivismo, es romper con varias de las dicotomías más fuertes del pensamiento moderno –que es al que apela el positivismo–, una de ellas, la más representativa: sujeto/objeto, de la cual se desmarca la propuesta hansoniana. Ahora a través de la carga teórica se incluye la participación del que observa, una participación con su tesitura histórica que permite explicitar la construcción y el desarrollo del conocimiento científico. Ya no es posible sostener una separación teoría-observación ya que la teoría afecta a la observación y viceversa. Por eso será la piedra angular que llevará a la Nueva Filosofía de la Ciencia a constituirse en un paradigma revolucionario.

## CUANDO LOS CIENTÍFICOS TRABAJAN CON MUNDOS DIFERENTES

“Nicol sabe que soy, más bien que historicista, personalista, en el sentido de la sentencia: qué clase de filosofía se profesa, depende de qué clase de hombre se es”.

*José Gaos*

Era el verano de 1947 cuando Thomas S. Kuhn –estudiante graduado de física– preparaba un estudio sobre el desarrollo de la mecánica con el fin de enseñar a personas que no habían tenido formación científica. Para ello, se acercó a los textos de física de Aristóteles con la expectativa de contestar a una pregunta que le inquietaba: ¿cuánta mecánica sabía Aristóteles y cuánta había dejado para que la descubrieran Galileo y Newton? Sin embargo, pasaba las páginas y se percataba de que el gran Aristóteles no sabía nada de mecánica y que lo peor del caso era un físico terriblemente malo: “en particular, sus escritos sobre movimiento me parecían llenos de errores garrafales, tanto en lo que se refiere a la lógica como a la observación”.<sup>78</sup> Era inverosímil que el estagirita fuera un ignorante en física, ya que era un observador muy agudo, sus teorías físicas eran predominantes y abrió camino a trabajos posteriores. Para Kuhn era sorprendente que la genialidad de Aristóteles menguara cuando escribió acerca del movimiento y la mecánica. Deseaba comprender el texto cuando levantó sus ojos hacía la ventana y los fragmentos se ordenaron en su cabeza, fue ahí cuando comprendió por qué Aristóteles era un físico muy bueno y por qué fue la autoridad durante varios siglos.

Esos sin sentidos de que se había percatado Kuhn, ahora se perfilaban para ser errores de interpretación; no obstante, este suceso –que a primera vista parece un cambio sin relevancia– tiene una importancia fundamental en la formación kuhniana, ya que como él mismo lo menciona en el texto: nunca dejó sus preceptos newtonianos, reconociendo que es a partir de estos que intentaba comprender la lectura del texto aristotélico. Pero, ¿qué tienen que ver los preceptos newtonianos en esa comprensión? Cuando Kuhn se enfrentó al texto de Aristóteles siempre tuvo los presupuestos newtonianos que lo condicionaban a ver el mundo de esa forma, de ahí que no comprendía el concepto de movimiento del estagirita. Sin embargo, al levantar la mirada lo que hizo fue pensar desde la concepción aristotélica y

---

<sup>78</sup> T. S. Kuhn, *¿Qué son las revoluciones científicas? Y otros ensayos*, p. 62.

en ese momento “los fragmentos se ordenaron en su cabeza”, comprendió que para Aristóteles la noción de movimiento era de la enfermedad a la salud, de joven a viejo, es decir, la noción de movimiento se refiere al cambio en general y no sólo al cambio de posición; no era un mal observador o un ingenuo, más bien su concepción de movimiento era mucho más abarcadora que la planteada por Newton.

Recordemos que Hanson reconoció una estructura organizativa como condición de posibilidad de la experiencia, esta estructura para la apuesta kuhniana se constituye en un cuerpo teórico llamado *paradigma*. Los científicos aprenden desde su tradición cómo deben mirar al mundo, ya sea desde el horizonte de Newton, Einstein, Lavoisier, etcétera. Estos mismos se ven afectados cuando un paradigma cambia, esto es, esa estructura organizativa que se conforma por contenido va a cambiar, y “cuando cambian los paradigmas, el mundo mismo cambia con ellos”;<sup>79</sup> no se transportan a los científicos a otro lugar, sino que ellos encuentran en el mismo lugar con los mismos instrumentos cosas nuevas que antes no podían ver.<sup>80</sup> Estos cambios perceptuales ya habían sido trabajados por Hanson a través de las imágenes gestálticas; y a pesar de ello, Kuhn no se conforma con esa descripción hansoniana de la observación porque los sujetos involucrados en los experimentos gestálticos están conscientes de los cambios perceptuales que suceden cuando ven una imagen como la Figura 1; por lo que propone buscar exhaustivamente en la historia de la ciencia ejemplos de estos cambios que les suceden a los científicos cuando cambian los paradigmas.

El descubrimiento de Urano es un buen ejemplo para mostrar dicho cambio perceptual: durante 17 ocasiones diferentes (entre 1690 y 1781) varios astrónomos, incluyendo a los más prominentes observadores de Europa, veían a una estrella en la posición en la que ahora se encuentra Urano. Entre todos los observadores, uno vio a la estrella durante 4 noches seguidas en 1769 sin ningún movimiento anómalo. A su vez, Herschel observó a dicha estrella por primera vez doce años más tarde, pero con un telescopio que él mismo había construido; y descubrió un disco que no era usual en las estrellas por lo que no quiso hacer una aseveración definitiva y esperó un tiempo. Hasta que pronunció que había visto un nuevo cometa. Pasaron sólo unos meses y los observadores ya

---

<sup>79</sup> T. S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, p. 176.

<sup>80</sup> Sin embargo, cuando sucede una revolución, las mediciones o manipulaciones que se utilizaban en el anterior paradigma dejan de ser relevantes y se remplazan por otras. *Ibid.*, p. 203.

veían un movimiento anómalo, pero fue Lexell quien sugirió que la órbita captada en la estrella era nada más y nada menos que una órbita planetaria. A partir de ese momento se consideró la existencia de un planeta más en el sistema solar, cambiando el universo de la astronomía. “Un cuerpo celeste que había sido observado varias veces, durante casi un siglo, era visto diferentemente a partir de 1781 debido a que como una de las cartas anómalas, no podía ajustarse ya a las categorías perceptuales (estrella o cometa) proporcionadas por el paradigma que ha prevalecido antes”.<sup>81</sup> Me atrevo a decir que los observadores habitaban en un mundo y cuando descubrieron a Urano vivieron en otro; sin embargo, ¿vieron objetos diferentes los observadores que pensaban que era una estrella y Herschel? ¿Realizaban sus investigaciones en mundos diferentes? En primera instancia, diremos que los observadores y Herschel ven lo mismo –a pesar de que tienen diferentes concepciones– debido a las interpretaciones que se hacen después de ver el hecho. Sin embargo, Hanson nos ha explicitado que no se puede sustentar la naturaleza de la observación en el argumento anterior –las interpretaciones *ex post facto*<sup>82</sup>– en tanto que no explica las diferentes concepciones que tienen los científicos de un hecho. La respuesta ya la he explicado en el punto anterior: tanto los observadores como Herschel van a ver ese hecho a partir de la teoría a la que responden, su comprensión difiere porque esas teorías condicionan a la observación, así como la teoría newtoniana condicionó a Kuhn a ver el mundo de forma newtoniana.

Sin embargo, ¿cómo se lleva a cabo esa transición de una estrella a un planeta, de un Sol estático a un Sol en movimiento? Los científicos se encuentran sumergidos en un paradigma que domina sus investigaciones, que durante algún tiempo explica con satisfacción los hechos que suceden en el mundo; no obstante, aparecerá una anomalía que ponga en jaque ese paradigma predominante, “pero, como indica también el ejemplo de la dinámica de Newton, ni siquiera los éxitos pretéritos más sorprendentes pueden garantizar que sea posible aplazar indefinidamente una crisis”.<sup>83</sup> Desde el momento en que surge esa anomalía, los científicos arduamente intentan explicarla con el paradigma establecido; re-

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>82</sup> Las interpretaciones *ex post facto* nos hablan de una visión única, es decir, todos los sujetos al ver un hecho tienen que ver lo mismo, de ahí que se deriven varias interpretaciones diferentes. En el punto anterior explicité que el proyecto moderno propone una sola manera de observar al mundo, una manera que es totalmente neutral; esto permitía obtener una relación de inmediatez con la realidad para obtener un conocimiento seguro.

<sup>83</sup> T. S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, p. 190.

acomodan sus supuestos adicionales para que deje de ser un hecho anómalo y se convierta en un fenómeno explicado dentro de la teoría. En caso de no lograr ensamblar el hecho con la teoría entonces comienza un periodo de crisis en donde las generalizaciones simbólicas (las leyes) se tienen que reestructurar; y esta reestructuración conlleva, ineludiblemente, a una revolución científica.

Una revolución científica se da por un malestar de mal funcionamiento que tiene un pequeño grupo de científicos con respecto al paradigma predominante. Cuando éste ya no puede funcionar adecuadamente en la explicación acerca de una parcela de mundo, este sector va a producir una crisis y sucesivamente una revolución.<sup>84</sup> Pero ese movimiento sólo será revolucionario para un sector científico, aquel que defenderá a ese nuevo paradigma en contra de aquellos que quieren preservar el anterior. El paradigma nuevo al instaurarse prescribe a los científicos a afiliarse si quieren seguir activos en la comunidad –y si llegan a resistirse, quedarán olvidados como en el caso de Priestley.<sup>85</sup> Esos mismos científicos tienen que re-educar su visión para lograr acceder al mundo que presenta el nuevo paradigma, es decir, cuando sucede una revolución no es que solamente se reinterpreten los hechos, sino que el científico es un *intérprete* que al tener un nuevo horizonte, verá a la misma constelación de objetos, transformados, “al mirar la luna, el convertido a la teoría de Copérnico no dice: Antes veía un planeta, pero ahora veo un satélite”,<sup>86</sup> de ahí que los científicos hablen de la venda que se les cae de los ojos o de una iluminación reveladora.

Pero, ¿a qué me refiero cuando digo que el científico es un *intérprete* al tener un nuevo horizonte? Hanson establece dos tipos de interpretación: la que se hace después de la observación<sup>87</sup> y la inherente a la visión; hay que recordar que la *interpretación* tiene una

---

<sup>84</sup> “Las revoluciones políticas se inician por medio de un sentimiento, cada vez mayor, restringido frecuentemente a una fracción de la comunidad política, de que las instituciones existentes han cesado de satisfacer adecuadamente los problemas planteados por el medio ambiente que han contribuido en parte a crear”. *Ibid.*, p. 149.

<sup>85</sup> “En esas circunstancias, continué, «la resistencia de por vida [a una teoría nueva]... no es una violación de las normas científicas... Aunque el historiador pueda siempre encontrar hombres –Priestley, por ejemplo– que no fueron razonables al resistir tanto tiempo como lo hicieron, no encontrará nunca un punto en donde la resistencia se haya vuelto ilógica o acientífica». T. S. Kuhn, “Objetividad, juicios de valor y elección de teoría”, p. 344.

<sup>86</sup> T. S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, p. 180.

<sup>87</sup> Kuhn no desecha las interpretaciones *ex post facto*, todo lo contrario, para él son necesarias y muy importantes en el quehacer científico. “Galileo ‘interpretó’ las observaciones del péndulo, Aristóteles ‘interpretó’ las observaciones de las piedras en caída, Musschenbroek ‘interpretó’ las observaciones de una botella cargada eléctricamente y Franklin ‘interpretó’ las observaciones de un condensador”. M. C. Galván

relación intrínseca con la experiencia, esto es, cuando lo que viene del mundo se armoniza con los presupuestos teóricos se establece una claridad que permite la apariencia del fenómeno, este *interpretar* es entonces inherente a la visión. Kuhn retoma esta idea<sup>88</sup> y nos dice que la *interpretación* reúne porciones de la experiencia y las convierte en un caudal diferente que descubre nuevos fenómenos. El paradigma es el “ver que...” hansoniano y sabemos que esta plataforma interpretativa permite el “ver como...” (El algo *como* algo). Desde el horizonte kuhniano, la *interpretación* le muestra al científico los fenómenos sobre los que tiene que preguntar, problematizar, medir, etc., de ahí que sólo se alumbré una parcela de mundo (una región ontológica). La interpretación derivada es la predicación de “algo *sobre* algo” y sólo será posible gracias al “algo *como* algo” (la interpretación intrínseca a la visión), “ya que todo interpretar secundario es posible y al mismo tiempo se circunscribe a lo ontológicamente descubierto por el interpretar originario”.<sup>89</sup> El *interpretar* como momento previo, resulta una condición de posibilidad y al mismo tiempo una limitante –en tanto que tiene una naturaleza histórica–; no solamente porque se constituye desde los saberes previamente adquiridos sino debido a que su finitud ilumina sólo una parcela, permitiendo posibilidades de re-interpretación y por tanto de una movilidad de conceptos.

[...] los seguidores de Copérnico que le negaban al Sol su título tradicional de ‘planeta’, no meramente estaban aprendiendo el significado del término ‘planeta’ o lo qué era el Sol, sino que en lugar de ello, estaban cambiando el significado de ‘planeta’ para poder continuar haciendo distinciones útiles en un mundo en el que todos los cuerpos celestes, no sólo el Sol, estaban siendo vistos de manera diferente a como se veían antes.<sup>90</sup>

Entonces el científico realizará interpretaciones de los hechos, no se puede negar en su quehacer; empero, el científico se constituye un *intérprete* debido a que recortará el mundo con los saberes previamente adquiridos –que fueron obtenidos desde un paradigma. La negación de objetos autoidentificantes, la historicidad del saber científico y los prejuicios como condición de posibilidad de la observación, nos alejan de la afirmación de una

---

Salgado, “La experiencia como interpretación en Heidegger y Kuhn: surgimiento de un nuevo paradigma”, pp. 12-13.

<sup>88</sup> Cf. T. S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, pp. 190-193.

<sup>89</sup> M. C. Galván Salgado, “La experiencia como interpretación en Heidegger y Kuhn: surgimiento de un nuevo paradigma”, pp. 12-13.

<sup>90</sup> T. S. Kuhn, *La estructura de las revoluciones científicas*, p. 201.

observación neutral. La ruptura que genera una revolución científica re-estructura la experiencia, donde se refleja la emergencia de una observación científica diferente que pueda hacer ver una constelación de nuevos fenómenos. La organización de la experiencia constituye una estructura de tesis histórica que Hanson denomina interpretación, “podemos afirmar que: lo sensible y su interpretación *es* la experiencia”.<sup>91</sup> El paradigma es capaz de transformar la experiencia de los sujetos a través de su *interpretación*, enfatizando que no es una interpretación intelectual sino la que es inherente al ver (*interpretación*). Sin embargo, Hanson sólo nos explicita la “forma” en que la visión procede, nos da ejemplos en los cuales es evidente el cambio, de un mapa a una imagen de Cristo, de una vieja a una joven, etcétera; pero en el caso de Kuhn los ejemplos de la historia de la ciencia son más representativos porque no sólo son imágenes que nos ponen a reflexionar acerca de la naturaleza de la observación, sino que muestran la relevancia que tienen los conocimientos previamente adquiridos cuando se ve un hecho determinado. Ya no es una imagen gestáltica la que mostrará los cambios de percepción, va a ser un Galileo viendo un péndulo y un Aristóteles que ve a una piedra balanceándose, un Herschel y Lexell viendo un planeta mientras que otros ven a una estrella, un Newton considerando al espacio plano mientras que Einstein asume un espacio curvo, un Kepler viendo un Sol estático mientras que Tycho ve un Sol en movimiento. En la revolución científica, los cambios perceptivos no se van a dar cuando los sujetos quieran (ahora quiero ver el mapa, ahora la imagen de Cristo) sino desde el paradigma donde adquirió su formación científica.

La importancia epistémica del paradigma resulta incuestionable cuando Kuhn postula que los conocimientos previamente adquiridos juegan un papel fundamental en el conocimiento; porque al introducir a la carga teórica como condición de posibilidad del conocimiento científico se establece una participación activa del científico mismo en ese juego. La genialidad kuhniana radica en hacernos re-pensar el papel del científico en la ciencia, ya no a un estilo positivista que inscribía al científico a sólo recibir los insumos de la realidad, muy a la epistemología moderna; sino que, siguiendo a la revolución copernicana que planteó Immanuel Kant en la *Crítica de la Razón Pura*,<sup>92</sup> Kuhn asume que

---

<sup>91</sup> M. C. Galván Salgado, “La experiencia como interpretación en Heidegger y Kuhn: surgimiento de un nuevo paradigma”, p. 10.

<sup>92</sup> Kant en la *CRP* establece que los objetos se le presentan al sujeto y, al mismo tiempo, estos objetos se van a organizar desde la actividad de la conciencia del sujeto trascendental, esto es, en las intuiciones puras que son

el científico observará al mundo que investiga desde los presupuestos teóricos de la tradición a la que pertenece. Ya no resulta un ser ahistórico que deja sus pre-juicios a un lado, ahora se concibe a un científico que es capaz de participar en la constitución del conocimiento a través de los conocimientos previamente adquiridos.<sup>93</sup>

#### LA CARGA TEÓRICA EN FOTOGRAFÍA

“Una obra será realista en una época determinada sí, y sólo si, esa obra utiliza correctamente el sistema de representación vigente en esa época. No hay realismos absolutos, ningún producto humano nos ofrece la realidad con más facilidad; siempre la obtención de la realidad es fruto de enormes esfuerzos intelectuales: tanto en ciencia, como en arte, como en política. La fotografía no da más información, ni nos acerca más a la realidad que parece dar, nos camufla los mecanismos a través de los que sería comprensible... Creer que los medios mecánicos son "realistas", que transmiten la realidad fácilmente, supone no comprender que el realismo, como toda invención humana, es relativo, histórico, condicionado por la idea que los hombres hacen del mundo y de sí mismos”

*Antonio Aguilera*

En noviembre de 1915, Albert Einstein presentó ante la Academia de Berlín tres predicciones que su Teoría General de la Relatividad podía explicar: el desplazamiento hacia al rojo, la desviación de la luz cerca del campo gravitacional del Sol y el avance del perihelio de Mercurio. Era fundamental corroborar estas predicciones debido a que esta teoría implicaba una ruptura taxonómica y ontológica respecto a las nociones newtonianas de espacio y tiempo; gracias al principio de equivalencia que había planteado el mismo físico. Sin embargo, desde 1911 ya estaba trabajando en estas hipótesis, apoyado por Erwin Freundlich, un asistente del Observatorio de Potsdam, y el astrofísico Karl Schwarzschild.

---

el espacio y el tiempo junto con las doce categorías; por lo que plantea una nueva relación de sujeto-objeto, que se separa del empirismo de Hume y del racionalismo de Descartes. Porque ya no será posible tener un acceso inmediato a la cosa sino a partir de Kant hay un condicionamiento formal que imposibilita una inmediatez con el mundo.

<sup>93</sup> Hay otras características que inciden en los científicos cuando hacen una investigación: sus amores, pasatiempos, preocupaciones, problemas, etcétera, “no rara, ni superior, ni distinta, sino gente normal, con sus personalidades (hay científicos enojones, bonachones, presumidos, generosos, deprimidos, alegres...)”. BONFIL Olivera, Martín. “¿Quiénes son los científicos?”, p. 7. Fecha de consulta: 17 de abril de 2014. Disponible en: [www.comoves.unam.mx/numeros/ojodemosca/148](http://www.comoves.unam.mx/numeros/ojodemosca/148)

Einstein visitaba a Freundlich frecuentemente y hacía notas acerca de la posibilidad de la desviación de la luz dando paso al efecto de lente gravitatorio; no obstante creía que el fenómeno no era posible observarlo. En 1914 se planeó una expedición para observar un eclipse solar, durante el cual se podría ver el desplazamiento de la luz de las estrellas, pero no se llevó a cabo. No fue sino hasta en mayo de 1919, que Sir Arthur Stanley Eddington realizó un viaje a la isla Príncipe (cerca de África) para observar un eclipse total de Sol y comprobar dicha desviación. Eddington tomó fotografías del acontecimiento<sup>94</sup> e hizo una comparación entre las fotografías que mostraban a las estrellas durante el eclipse, y otras imágenes que había tomado de las estrellas en diferente condición. Confirmando que Einstein había acertado al afirmar la desviación de la luz debido al campo gravitacional del Sol: “The confirmation by an English expedition of a theory of a Jewish German holding a Swiss passport so shortly after the end of World War I becomes an international media event. The Einstein myth is born”.<sup>95</sup> Las fotografías de Eddington catapultaron a la teoría de Einstein (con la explicación satisfactoria de las otras dos hipótesis) a ser un paradigma revolucionario en la ciencia. Estas imágenes fueron fundamentales en la comprobación de la desviación de la luz de las estrellas cuando se encontraba cercana al Sol, porque demostraron que en verdad sucedía tal y como lo había propuesto Einstein.

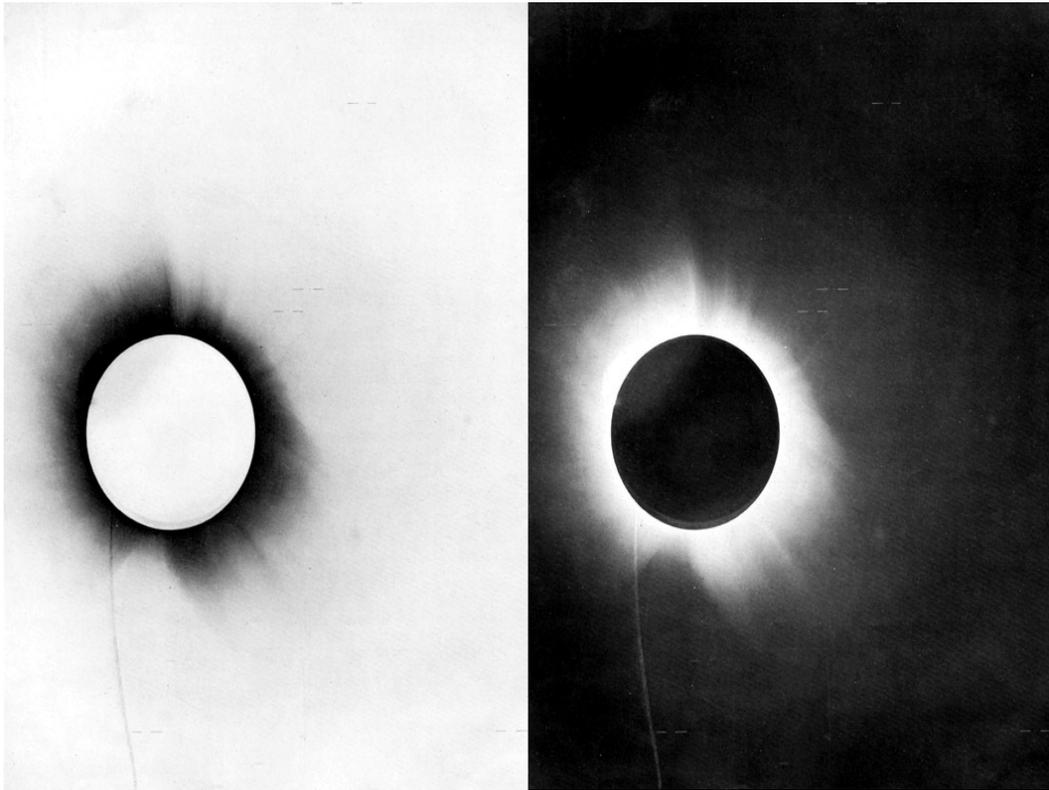
A principios del siglo XX todavía la fotografía se consideraba como una copia fiel de la realidad, de ahí que cuando Eddington presentó a la comunidad científica las fotografías ninguno de los detractores fue capaz de refutar la evidencia, “Toda obra de arte refleja la personalidad de su autor. En cambio, la placa fotográfica no interpreta. Registra. Su exactitud y su fidelidad no pueden ser cuestionables”.<sup>96</sup> Pero, ¿qué hubiera pasado si las imágenes estuvieran avaladas por otro tipo de discurso que no fuera la mimesis?

---

<sup>94</sup> V. Fotografía 2.

<sup>95</sup> Jünger Renn, *Albert Einstein: Chief Engineer of the Universe, Einstein's life and work in context*, p. 118. Einstein propuso que la luz de las estrellas se desvía aproximadamente 1.7 segundo de arco.

<sup>96</sup> *Encyclopédie Française*, apud Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 29.



**Fotografía 2:**  
Negativo y positivo tomada por el astrofísico Sir Arthur Stanley Eddington en 1919.

Se ha visto que el hombre tiene un gran deseo por hacer imágenes que sean fieles a la realidad, y estos anhelos fueron satisfechos cuando la fotografía nació a principios del siglo XIX. La exactitud e inmediatez que manejaba la imagen fotográfica era avasallante en comparación con otros medios de representación como la pintura o el dibujo. La fotografía constituyó una ruptura fundamental dentro del sistema de representaciones porque revolucionó la *forma* de hacer imágenes; esto es, presentó un nuevo procedimiento que los medios anteriores no habían proporcionado para fabricarlas. Vislumbrándose una confrontación entre las imágenes hechas a mano –es decir, aquellas en donde era necesaria la presencia del sujeto, porque es a través de su percepción que podrá realizar la pintura o el dibujo– y las imágenes que se hacen a partir de una técnica basada en fundamentos físicos y químicos (en donde el fotógrafo no tiene ninguna intervención); o en otras palabras, una fuerte confrontación entre la pintura y la fotografía, dando paso a una rivalidad sin fin, “Here the painter has a powerful competitor in the photographer, for, although the incisive presence of realistically painted images is not easily matched by the camera, a photograph has an authenticity from which painting is barred by birth”.<sup>97</sup> La imagen fotográfica al considerarse un nuevo medio que permitía la representación fiel de la realidad, los científicos –los astrónomos por ejemplo– se interesaron en la imagen porque a través de ella podían corroborar ciertos hechos, “Fizeau et Foucault, en 1844, indiquèrent des méthodes pour mesurer l'intensité de la lumière. Ces mêmes opérateurs, le 2 avril 1845, exécutèrent sur plaqué daguierienne une image du Soleil, à la demande d'Arago”.<sup>98</sup> Sin ninguna duda, la ciencia creía que la fotografía era un instrumento el cual podía validar o invalidar teorías, de ahí que la adoptara como un instrumento de corroboración. El automatismo de la génesis técnica, esto es, la conciencia que se tiene del proceso mecánico de la producción de imágenes, promovió que todo el siglo XIX y parte del XX se pensara a la fotografía como una mimesis o espejo de lo real. Sin embargo, a pesar de la predominante influencia de la mimesis fotográfica durante el siglo XIX, algunos pensadores no creían que la fotografía fuera un espejo, como Lady Elizabeth Eastlake, quien creía que la imagen fotográfica no era capaz de mostrar todos los matices existentes

---

<sup>97</sup> Rudolf Arnheim, “On the nature of photography”, p. 7.

<sup>98</sup> Georges Potonniée, *Histoire de la découverte de la photographie*, p. 244. Para ver la fotografía de Fizeau y Foucault: <http://photography.nationalgeographic.com/photography/enlarge/first-solar-photo-photography> .

en la naturaleza.<sup>99</sup> Este argumento daba pie para defender la artisticidad de la fotografía porque al no considerarse como una copia exacta de lo real, permitía establecer que a partir de una máquina se puede obtener un producto artístico. Por ejemplo, los pictorialistas proponían que las imágenes fotográficas podían ser juzgadas con los mismos cánones con las que se juzga otro tipo de imágenes, como las pinturas;<sup>100</sup> a su vez, otra corriente en favor de la fotografía artística, el purismo, argumentaba que el valor de la imagen se encuentra en la fidelidad que la caracteriza, “Para el pictorialista la fotografía es el medio, el arte es el fin; para el purista, la fotografía es a la vez fin y medio”.<sup>101</sup> Y, a pesar de que ambas escuelas tienen una diferencia acerca de las reglas para juzgar a la fotografía, en el fondo las dos plantean que la imagen es *artística*; en contraposición a ciertos detractores, como Baudelaire, que consideraban que, por el automatismo de la imagen, no se podía obtener algún producto artístico, sino que la fotografía sólo tenía que aspirar a ser una “sirvienta” de las ciencias.<sup>102</sup>

La crítica hecha a la mimesis fotográfica se reanuda en los años 60, con las propuestas de Rudolf Arnheim y Siegfried Kracauer. Específicamente, Arnheim en *El cine como arte* quiere establecer varios argumentos con los cuales pueda justificar la artisticidad del cine; no obstante, en este intento Arnheim habla sobre lo más primario del cine: la fotografía. Varios pensadores creían que tanto el cine como la fotografía no podían ser arte debido a que sostienen que ambos reproducen a la realidad mecánicamente, pero a los ojos del autor, estos pensadores lo que hacen es confrontar a estas dos disciplinas con la pintura y el dibujo; y como ya lo había mencionado anteriormente, este tipo de confrontaciones en el fondo demuestran una pugna entre las imágenes hechas a mano y las imágenes que se hacen a través de una máquina.

---

<sup>99</sup> “Por consiguiente, es evidente que, cualquiera que fuere el éxito que la fotografía pueda tener en cuanto a una estricta imitación de los juegos de luz y sombra, no es por ello menos contumaz en la captación de un verdadero *chiaroscuro*, o en la verdadera imitación de la luz y la oscuridad. E incluso si el mundo en el que nos encontramos, en lugar de extenderse ante nuestros ojos con todas las variedades de una paleta coloreada, sólo estuviera sustituido por dos colores –el negro y el blanco con todos sus matices intermedios– y si viéramos todas las figuras de un solo color, como las observadas por Berlin Nicolai con sus perturbaciones de la visión, incluso entonces, la fotografía no podría todavía copiarlos correctamente”. Lady Elizabeth Eastlake. *Photography*, en *Quarterly Review* n.º 101. Londres. Abril 1857. pp. 442- 468. Apud Philippe Dubois, *op. cit.*, p. 34.

<sup>100</sup> V. Fotografía 3.

<sup>101</sup> John Ward, *The Criticism of photography as Art*, University Press of Florida, Gainesville, 1978, apud J. Fontcuberta, *Estética fotográfica*, p. 27. Para saber más sobre el Pictorialismo y el Purismo véase el libro de Fontcuberta anteriormente citado.

<sup>102</sup> V. *Supra.*, capítulo 1.



**Fotografía 3:**  
**Robert Demachy, 1900.**

En la pintura, la ruta de la realidad al cuadro pasa por la vista y el sistema nervioso del artista, por su mano y, finalmente, por el pincel que pone sus pinceladas sobre el lienzo. El proceso no es mecánico según ocurre con el de la fotografía en el cual los rayos luminosos reflejados por el objeto son reunidos por un sistema de lentes y guiados luego a una placa sensible en la que producen transformaciones químicas.<sup>103</sup>

Pero para Arnheim la fotografía –y por ende el cine– es un arte y no una mera reproducción fiel y mecánica de la realidad. Y para ello propone algunas diferencias que presenta la imagen fotográfica con respecto a lo real: 1) La cámara fotográfica actúa desde una posición determinada, en donde habrá objetos que se muestren y otros que se oculten (*mostrar-ocultar*); por ejemplo, si tenemos un cubo sobre una mesa sólo podemos ver una cara, las otras cinco se ocultan. En caso de que se quiera mostrar que es un cubo y no solamente un cuadrado, la persona regularmente debe cambiar de posición en la que pueda revelar otras caras formando el cubo; en otras palabras, la fotografía ofrece una imagen inacabada y siempre limitada por un ángulo de visión elegido. 2) Reduce la tridimensionalidad del objeto a una imagen bidimensional. 3) De un mundo con matices de color se reduce a un mundo a dos colores: blanco y negro. “Al espectador no le perturba hallarse en un mundo donde el firmamento tiene el mismo color que un rostro humano; acepta diversos matices de gris como si fueran el rojo, el blanco y el azul de la bandera; los labios negros, como si fueran rojos; el pelo blanco, como si fuera rubio. Las hojas de un árbol son tan oscuras como la boca de una mujer”.<sup>104</sup> 4) Aísla un punto preciso de espacio-tiempo, “la fotografía, al igual que el escenario, representa un lugar determinado y un tiempo determinado (un momento), pero no lo hace con la ayuda de un espacio concreto y un paso concreto del tiempo”.<sup>105</sup> Y 5) Es altamente visual. Podemos ver que Arnheim refuta la idea del mimetismo fotográfico con una crítica a la técnica fotográfica, idea que se puede relacionar con la de André Bazin acerca de la relevancia de la génesis de la fotografía<sup>106</sup> –dejando a un lado el resultado. Sin embargo, Arnheim mantiene una actitud negativa hacia el proceso porque tiene en mente el refutar la mimesis que se le ha impuesto a la imagen fotográfica, todavía predominante durante gran parte del siglo XX.

---

<sup>103</sup> R. Arnheim, *El cine como arte*, p. 15.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>106</sup> V. *supra*, capítulo 1.

In that early book I attempted to refute the accusation that photography was nothing but a mechanical copy of nature. Such an approach was suggested as a reaction to the narrow notion that had prevailed ever since Baudelaire in his famous statement of 1859 predicted the value of photography for the faithful documentation of sights and scientific facts, but also denounced it as an act of a revengeful god who, by sending Daguerre as his messiah, granted the prayer of a vulgar multitude that wanted art to be an exact imitation of nature (Baudelaire 1859).<sup>107</sup>

Ya en *On the Nature of Photography* se retracta de esa negatividad, y propone tener una visión positiva del proceso, porque a los ojos de nuestro autor, la cualidad de la imagen fotográfica radica en ese proceso mecánico. La fotografía puede parecerse a la pintura y al dibujo en el sentido de la presentación de los objetos físicos en una imagen, pero al mismo tiempo hay dos características que la van a desmarcar de las demás: a) la imagen fotográfica tiene sus características visuales únicas debido a la técnica de grabación mecánica y b) proporciona al espectador un tipo de experiencia muy específica en donde puede observar el proceso mecánico de la imagen –a saber, que está consciente de cómo es la génesis–, “(1) the picture is coproduced by nature and man and in some ways looks strikingly like nature, and (2) the picture is viewed as something made by nature. The distinction between these two characteristics matters whenever the viewer is sophisticated enough to realize the difference between an image and the objects it represents”.<sup>108</sup> Los espectadores al estar conscientes de la génesis de una pintura, es decir, saben que su constitución parte desde la mano del pintor, la va a teorizar y utilizar de manera diferente que a una imagen fotográfica donde está consciente de que hay una máquina en su realización. De ahí que desde el nacimiento de la fotografía se le considerara un espejo que muestra fielmente la realidad. De hecho, la imagen fotográfica se benefició de la idea de un sujeto ausente porque se consolidó como una forma de representar el mundo de manera perfecta.<sup>109</sup> Empero, después de que Arnheim reactivará una crítica que se había sepultado a finales del siglo XIX, hubo más críticos que no sólo se quedaron en un nivel perceptivo (como lo hizo Arnheim) sino proponían que el poder de la fotografía también reside en los usos y consideraciones, es decir, *convencionalmente* se le adjudica que puede ser una copia

---

<sup>107</sup> R. Arnheim, *On the nature of photography*, p. 8.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>109</sup> Aunque para Michel Frizot aquellas personas que creen que la imagen fotográfica es una copia fiel de lo real es porque no están conscientes del proceso fotográfico. Michel Frizot, *El imaginario fotográfico*, p. 11.

fiel que representa a la realidad debido al proceso mecánico y que a partir de esto se deriva su uso como *evidencia*. Uno de los teóricos que –desde antes de la propuesta perceptiva de Arnheim– había dado fuertes declaraciones en contra de la mimesis fotográfica es Hubert Damisch.

Damisch en *Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image* establece que la definición de la fotografía sólo es un proceso de grabación en una emulsión de sales de plata donde la imagen se genera a partir de un rayo de luz;<sup>110</sup> en la cual no aparece el uso, ni la cámara y mucho menos el objeto fotografiado. Entonces, ¿qué sucede? Sin duda, la imagen fotográfica no es natural, todo lo contrario, es un producto humano y al considerarse como tal no se puede omitir su carácter histórico. Sin embargo, el atributo realista que se le *impone* a la fotografía es el resultado de una ideología “fotográfica”, de una exactitud “fotográfica”, de una fidelidad “fotográfica”, etcétera. Para Damisch los inventores de la fotografía no tenían la intención de crear una nueva imagen o una nueva forma de representación, sólo querían fijar imágenes espontáneamente:

En 1813, Nicéphore Niepce se dedicaba con entusiasmo a la litografía, pero, como no sabía dibujar, era su hijo, Isidore, diestro en tal arte, quien realizaba sobre las piedras los trazados que luego su padre procesaba y con las que realizaba las tiradas. Pero al año siguiente Isidore se alistó en la guardia de corps de Luis XVIII y su padre se quedó sin dibujante. Entonces, Nicéphore, en compañía de su hermano tuvo la idea de aplicar las proyecciones de la cámara oscura a la piedra litográfica para suplir la ausencia de dibujante. Durante los años de 1814 y 1815, empezaron a estudiar las posibilidades que habría de registrar de alguna manera la imagen luminosa sobre la piedra litográfica. [...] Efectivamente, en 1816 ya, Nicéphore Niepce había logrado fijar las imágenes de la cámara oscura sobre papel tratado con cloruro de plata, mediante el ácido nítrico.<sup>111</sup>

Como ya lo había explicitado, los hombres desde tiempos remotos tenían la necesidad de plasmar en una imagen un objeto o una situación de su interés, “Beginning in the 11th century, Arab astronomers probably used the camera obscura to observe solar eclipses”.<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> Esta noción también la maneja Joan Fontcuberta: “La fotografía es un procedimiento de fijación de trazos luminosos sobre una superficie preparada a tal efecto. El estatuto icónico de la imagen fotográfica se fundamenta en esta naturaleza fotoquímica: la luz incide sobre una sustancia o emulsión fotosensible provocando una reacción que altera alguna de sus propiedades. Lo más común –aunque más adelante veamos otras posibilidades– consiste en que la acción de la luz ennegrece unas sales de plata.” J. Fontcuberta, *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*, p. 21.

<sup>111</sup> Marie-Loup Sougez, *op. cit.*, pp. 31 – 34.

<sup>112</sup> Hubert Damisch, “Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image”, p. 71.

El nuevo medio permitió *creer* que se podía obtener una imagen exacta de lo real –con base en el automatismo de la imagen fotográfica– pero, sobre todo, conocer de forma directa a la realidad; por lo que parece una imagen natural, la cuestión es que se deja de lado el *carácter arbitrario* de la imagen fotográfica, “One forgets, in the process, that the image the first photographers were hoping to seize, and the very latent image which they were able to reveal and develop, were in no sense naturally given”.<sup>113</sup> Este olvido que nos dice Damisch proviene de esa atribución mimética que se le hace a la fotografía a través de una noción de objetividad, de espacio, de realidad; que tienen raigambre moderna. Estas nociones que ya se encontraban establecidas antes del nacimiento de la fotografía y que los fotógrafos tenían que aceptar sin ninguna objeción.

Entonces, ¿por qué olvidamos lo *arbitrario* en el proceso fotográfico? o como se lo cuestiona Pierre Bourdieu: ¿es legítimo preguntarse en qué y por qué la fotografía está, en esencia, predispuesta a cumplir las funciones que le han sido generalmente asignadas?<sup>114</sup> En *La fotografía: un arte intermedio*, Bourdieu establece que todos –de manera consensual– observaron a la fotografía como un modelo único de veracidad y de objetividad, y al ser considerada como un registro perfecto del mundo es cuando se le asignan ciertos *usos sociales* que están vinculados con las nociones previamente establecidas –como ya lo había mencionado Damisch en 1963. La noción de observación implica una neutralidad del observador y al mismo tiempo una relación inmediata con la realidad, recordándonos los preceptos de la epistemología moderna; no es novedoso que cuando nace la fotografía a principios del siglo XIX se le adjudicara un registro de lo real debido a que cumplía cabalmente con las funciones epistemológicas de la época, “Con la definición social de la visión objetiva del mundo; al otorgarle a la fotografía patente de realismo, la sociedad no hace otra cosa que confirmarse a sí misma en la certidumbre tautológica de que una imagen de lo real, conforme con su representación de la objetividad, es verdaderamente objetiva”.<sup>115</sup> La sociedad del siglo XIX fue complacida con el surgimiento de un nuevo medio que permitía reproducir a lo real sin necesidad de una intervención. Cuando Bourdieu pregunta si es legítimo cuestionarse en qué y el por qué la fotografía está predispuesta a cumplir ciertas funciones, desde mi punto de vista “más que

---

<sup>113</sup> *Ibidem*.

<sup>114</sup> Pierre Bourdieu, *La fotografía: un arte intermedio*, p. 109.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 122.

legítimo” es pertinente preguntarse lo que ha planteado Bourdieu, porque es a través de este cuestionamiento que se podrá entender el por qué la fotografía ha predominado a nivel representacional hasta nuestro siglo.

La fotografía revolucionó la manera de hacer imágenes porque a partir de una máquina (la cámara) se obtiene un resultado (la imagen) que satisface las nociones modernas de realidad, de observación; es decir, el automatismo de la génesis técnica de la fotografía permite establecer una ausencia de un sujeto, evidenciando que la realidad es independiente de quien le observa. A partir de esto se plantea una imagen totalmente objetiva, ligada a una inmediatez y en tanto que eso, se puede obtener un conocimiento tal y como si estuviéramos en la escena. Era inevitable que la fotografía, al nacer en un ambiente tecno-científico y positivista, adquiriera todos esos valores que regían a toda la época, “Comte se apresuraba a mostrar que se podía fundamentar un método para las ciencias sociales apropiándose de los recursos de las ciencias matemáticas y físicas, centrándose así en hechos y leyes verificables. Taine, que era profesor en la Escuela de Bellas Artes, defendía concepciones bastante vecinas”.<sup>116</sup> Además, en el ámbito artístico surgió un movimiento realista y naturalista que cimentó las direcciones en las artes visuales –el arte imita a la naturaleza–; en el año 1856 en una exposición de Gustave Coubert había una pancarta que decía: Realismo. La provocación planteada en esa exposición iba aplicar a la pintura, al dibujo, etcétera, de hecho las concepciones realistas desde antes del Renacimiento se condensaban en una tendencia artística. Con todo este clima la fotografía no podía rehuir de una asignación mimética, tenía que cumplir con las tesis positivistas, evidentemente porque los resultados corroboraban una forma de representación que estaba ligada a la noción de “copia fidedigna” de lo real.

Sin embargo, se pone en cuestión la “naturalidad fotográfica” porque se considera como una restitución de nuestras convenciones usuales de percepción; estas convenciones reflejan estructuras simbólicas en relación con elementos psicológicos, ideológicos, culturales, etcétera, “expresan una conciencia completa de la comunidad humana en un momento específico de su historia”.<sup>117</sup> La fotografía no es el resultado de una acción neutral, todo lo contrario, la cámara “ve”<sup>118</sup> con los mismos condicionamientos de nuestra

---

<sup>116</sup> J. Fontcuberta, *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*, p. 130.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 131.

<sup>118</sup> Cuando planteo que la cámara “ve” lo hago en un sentido metafórico.

visión; la imagen fotográfica nunca va a copiar a la realidad porque la cámara está bajo los condicionamientos de este. Ya no es posible buscar una visión neutral –también llamado por Joan Fontcuberta: el ojo inocente– porque no existe.

El ojo se sitúa, vetusto, frente a su trabajo, obsesionado por su propio pasado y por las insinuaciones pasadas y recientes del oído, la nariz, la lengua, los dedos, el corazón y el cerebro. No funciona como un instrumento autónomo y solo, sino como miembro sumiso de un organismo complejo y caprichoso. No sólo el *cómo* también el *qué* está regulado por la necesidad y el prejuicio. El ojo selecciona, rechaza, organiza, discrimina, asocia, clasifica, analiza, construye.<sup>119</sup>

Y en tanto que no existe un ojo inocente, entonces se puede decir que son los fotógrafos los que captan el mundo a partir de su visión, es decir, cuando uno mira las fotografías de un determinado fotógrafo, por ejemplo de Henri Cartier-Bresson,<sup>120</sup> lo que vemos en cada imagen es la forma en *cómo* ve el mundo. Esto nos recuerda a Norwood Hanson, que si bien es cierto este autor sólo se enfoca en un nivel meramente científico, el estudio que hace de la observación se puede retomar para introducir al fotógrafo en el proceso fotográfico –así como él logró introducir al científico en la constitución del conocimiento.

Hanson estableció que la visión está condicionada por los pre-juicios del sujeto, todo el contenido previamente asimilado juega un papel fundamental cuando se observa, por lo que la idea de quitarse todos los pre-juicios para ver el mundo neutralmente nunca será posible. Es ineludible que la tradición condicione a los científicos, ya que, como el mismo Kuhn aseguraba, ellos no pueden dejar de lado el paradigma en el que fueron educados porque a partir de ahí tienen un horizonte de sentido para comprender el mundo. Con estas consideraciones ya no se puede pensar un sujeto ahistórico, alejado del mundo, que espera a que los objetos lleguen a él para conocerlos; el sujeto tiene una relevancia fundamental porque es a partir de sus conocimientos previamente adquiridos junto con los insumos del mundo que se construirá el conocimiento científico.

---

<sup>119</sup> *Ibidem.*

<sup>120</sup> V. Fotografía 4.



**Fotografía 4:**  
**Henri Cartier-Bresson, *A café in Vieux-Port*, 1932.**

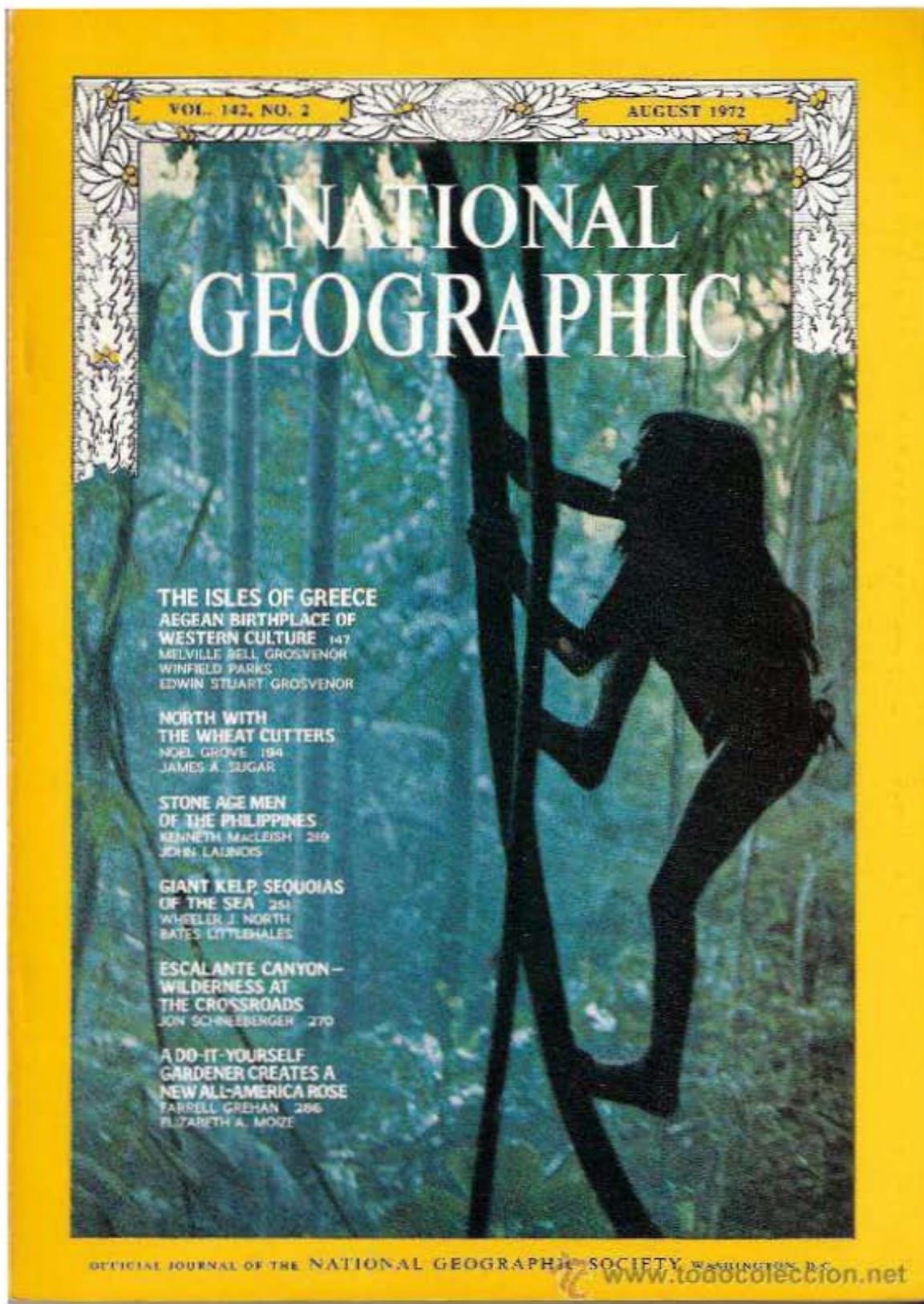
A nivel fotográfico sucede algo similar: el proceso nos engaña porque pareciera que no existe una intervención, donde el fotógrafo en ningún momento interviene en la génesis de la imagen; de hecho, el operador sólo tiene la función de establecer una relación directa entre la realidad plasmada en la imagen y el espectador. Sin embargo, él sí está involucrado en el proceso en tanto que elige el ángulo, técnica, discrimina situaciones; esto es, el operador va a elegir las situaciones que quiere mostrar, estableciendo una nueva relación entre realidad, fotógrafo y espectador. También influyen las nociones establecidas anteriormente, a saber, apela a la noción de imagen, de espacio, de tiempo, de realismo; desde mi punto de vista, tanto los conocimientos que los fotógrafos adquieren en su educación como sus mismos intereses son una *carga teórica*, “No se toma en cuenta, fuera de lo consabido, todo aquello que lo contraría, lo modifica, lo singulariza: la intervención del operador (el fotógrafo), sus previsiones e intenciones, sus carencias, ignorancias y olvidos. Porque una fotografía no es el resultado de un programa automatizado y predeterminado, sino de capacidades operativas precisas y de acciones o decisiones más aleatorias, difíciles de aprehender con tan sólo observar una imagen”.<sup>121</sup> Por lo que la confrontación entre el dibujo junto con la pintura en contra de la fotografía se disuelve en tanto que se considera al operador como una parte fundamental de la génesis fotográfica. La fotografía se deslinda de su discurso mimético porque ya no puede cumplir las tesis positivistas, al incluir al fotógrafo en el proceso, lo que sucede es que también se incluye sus condicionamientos teóricos –que es lo que hace que el fotógrafo vea el mundo de cierta forma y lo plasme en la imagen, y gracias a esto, se fractura la relación impuesta a la imagen fotográfica– la imagen no es un acceso directo a la realidad. De hecho, la noción de inmediatez que va ligada a la noción de evidencia manejada en fotografía ya no es sostenible. A partir de un nuevo discurso que permite dar un sentido nuevo a la fotografía, es que pierde su carácter “mimético”, del uso de “evidencia”. Las fotografías que Eddington presentó a la comunidad para comprobar la teoría de Einstein tuvieron el impacto por fundamentarse en la mimesis, ninguno de los detractores dudaron de la veracidad de las imágenes; sin embargo, si las imágenes hubieran sido presentadas en la época en donde la mimesis fotográfica ya no era el discurso predominante, no hubieran

---

<sup>121</sup> Michel Frizot, *op. cit.*, p. 10.

tenido el mismo impacto –las imágenes serían tomadas en cuenta, pero no constituirán una evidencia irrefutable.

Sin duda, los años 60 fueron revolucionarios no nada más para la ciencia sino también para la fotografía. En ambas disciplinas el sujeto era alejado de su naturaleza creadora, para convertirse en un sujeto pasivo –que se olvida de su propia naturaleza–; sin embargo, como lo he mencionado en los apartados anteriores, el sujeto nunca podrá quitarse todos los conocimientos que ha adquirido previamente porque son lo que lo conforman, es su naturaleza. La ciencia tuvo la necesidad de establecer la naturaleza de su conocimiento como objetivo, algunos que se empeñaron en ello quedaron atrapados en sus propias propuestas. Sin embargo, en los años 60, el pensamiento en su devenir dio luz a otros pensadores que refrescaron con sus nuevas teorías la naturaleza del conocimiento científico; permitiendo florecer su propio carácter histórico. La fotografía sigue estos mismos pasos: las primeras teorías que emergieron cuando la imagen fotográfica nació fueron ligadas a una mimesis para seguir el criterio hasta ahora escrito. Empero, estas teorías no eran suficientes para explicar la naturaleza de la fotografía, era necesario repensar el discurso legitimador. Las nuevas propuestas tomaban una nueva dirección que perfilaba a un sujeto que admite su naturaleza, donde la fotografía es el medio por el cual puede mostrar su propia visión del mundo; afirmando que la imagen fotográfica nunca nos dará un acceso directo a la realidad, todo lo contrario, nos va a dar una determinada forma de ver a la realidad –de hecho, se puede decir que tanto la fotografía como la filosofía de la ciencia pos-positivista convergen en ese sentido. Y, a pesar de denunciar el problema de la mimesis, existe una obsesión por la veracidad, por ser objetivo, por la inmediatez, por lo real; pero ¿qué sucede cuando la fotografía nos miente? ¿Qué implicaciones existen cuando una fotografía manipulada representa una teoría científica predominante? ¿Qué sucede?



La portada del *National Geographic* en agosto de 1972

### CAPÍTULO III: FOTOGRAFÍA ≠ EVIDENCIA

"Detrás de la beatífica sensación de certeza se camuflan mecanismos culturales e ideológicos que afectan a nuestras suposiciones sobre lo real. El signo inocente encubre un artificio cargado de propósitos y de historia. Como un lobo con piel de cordero, la autoridad del realismo fotográfico pretende traicionar igualmente nuestra inteligencia. Judas se ahorca agobiado por los remordimientos. ¿Reaccionará la fotografía a tiempo para escapar a su suicidio anunciado?"

*Joan Fontcuberta*

Joan Fontcuberta<sup>122</sup> en una entrevista asevera que la fotografía, cuando es presentada en la Academia de Ciencias de Francia en el año de 1839, se le encomiendan dos cosas: la memoria y la percepción.<sup>123</sup> Los álbumes familiares representan muy bien el hecho de que la fotografía apele a la memoria, nuestros recuerdos de niñez –muchos de ellos– se cimentan en imágenes que nuestros padres o nuestra familia tomó de nuestros primeros años. Sabemos que fuimos bebés no nada más por las historias que nuestros padres nos platican sino por la serie de imágenes que nos van mostrando y que, al mismo tiempo, van fundamentando la historia; es decir, dando pruebas de que lo que cuentan es verdad, “Según un estudio sociológico realizado en Francia, casi todos los hogares tienen cámara, pero las probabilidades de que haya una cámara en un hogar con niños comparado con uno sin niños es del doble. No fotografiar a los propios hijos, sobre todo cuando son pequeños, es señal de indiferencia de los padres”.<sup>124</sup> Las imágenes fotográficas representan la idea de la evidencia irrefutable debido a que juegan con el realismo que también les fue asignado desde su nacimiento.

En la historia de la fotografía se pueden encontrar tres ejes o facetas de la imagen fotográfica: ojo, objeto y objetivo. Sin embargo, el *objeto* ha sido el que ha predominado en esta misma historia de la fotografía con hegemonía absoluta. “Sea porque su propia naturaleza tecnológica le ha impelido a ello –como piensan algunos– o simplemente porque

---

<sup>122</sup> Artista, docente, ensayista, crítico y promotor del arte español, especializado en fotografía.

<sup>123</sup> Euvé cm. (2010, noviembre 21). Joan Fontcuberta. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <http://youtu.be/RJrx6zI5tGE>

<sup>124</sup> S. Sontag, *op. cit.*, p. 22.

determinados usos históricos así lo han propiciado –como pensamos otros”.<sup>125</sup> Durante el siglo XIX y parte del XX se creyó que la fotografía era el medio por el cual la naturaleza se podía representar a sí misma, en donde no existe una intervención de ningún tipo, y que por tanto, se afirma la ausencia de alguna *interpretación*.<sup>126</sup> El hecho de considerar a la imagen fotográfica como un medio que representa fiel y exactamente a la naturaleza implica que evidencia la verdad, es decir, que no nos miente, “Una de las principales ventajas del daguerrotipo es que actúa con tal capacidad de certeza y magnitud que las facultades humanas resultan a su lado absolutamente incompetentes... De ahí que las escenas del mayor interés puedan ser transcritas y legadas a la posteridad, exactamente tal como son y no como podrían aparecer según la imaginación del poeta o del pintor... los objetos se delinean ellos mismos, y el resultado es verdad y exactitud”.<sup>127</sup> Esto quiere decir que las imágenes pueden ser usadas como *pruebas*, algo que escuchamos pero que queda comprobado cuando se presenta una fotografía; de ahí que la imagen incrimine, refute, o justifique, “A partir del uso que les dio la policía de París en la sanguinaria redada de los *communards* en junio de 1871, los estados modernos emplearon las fotografías como un instrumento útil para la vigilancia y control de poblaciones cada vez más inquietas”.<sup>128</sup>

John Tagg en su libro *El peso de la representación* asegura que la combinación de evidencia y fotografía a mitades del siglo XIX se ligaba con el surgimiento de varias instituciones y nuevas prácticas de observación y archivo, “Esas nuevas técnicas de representación y regulación que tan esenciales fueron para la reestructuración del Estado local y nacional en las sociedades industrializadas de aquella época y para el desarrollo de una red de instituciones disciplinarias”.<sup>129</sup> Los hospitales, los psiquiátricos, la policía, las prisiones influenciaban directamente en el cuerpo social. El surgimiento de la fotografía coincidió con las transformaciones de la sociedad del siglo XIX, a los nuevos aparatos reguladores y disciplinarios y con la formación de las nuevas ciencias sociales y antropológicas como la criminología, la psiquiatría, etcétera. Se le asignó el término *documental* a la imagen fotográfica porque exponía los hechos directamente como prueba.

<sup>125</sup> J. Fontcuberta, *El beso de Judas. Fotografía y Verdad*, p. 21. John Szarkowski, por ejemplo, asegura que “La historia de la fotografía es la historia de lo *fotografiable*.”

<sup>126</sup> Reitero que la interpretación en cursivas me refiero a los conocimientos previamente adquiridos que juegan un papel constitutivo de la observación.

<sup>127</sup> Albert Bisbee, *apud* J. Fontcuberta, *El beso de Judas*, pp. 26 – 27.

<sup>128</sup> S. Sontag, *op. cit.*, p. 19.

<sup>129</sup> John Tagg, *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografía e historias*, p. 12.

“El discurso de lo documental constituía una compleja respuesta estratégica a un momento de crisis en Europa occidental y Estados Unidos –un momento de crisis no sólo de las relaciones sociales, sino crucialmente de la representación misma: los medios de realización del sentido que denominamos experiencia social”.<sup>130</sup>

La fotografía permitió que la incredulidad se fortaleciera y, simultáneamente, permitía que cualquier duda fuera esclarecida, sea por la comprobación de un hecho cuya existencia se puesta en duda y posteriormente comprobada –como en caso de la desviación de la luz de las estrellas–;<sup>131</sup> o, que se demuestre que no es verdad.<sup>132</sup> En ningún momento se dudó de lo que mostraba la fotografía, esto es, se tenía la certeza de que una imagen fotográfica mostraba lo real. El nuevo medio brindaba la oportunidad de acercarse a la realidad y ponerla al alcance de las manos. La cámara consumaba la obsesión de conocer a la realidad tal cual es, y no sólo eso, había establecido un nuevo código visual que planteaba qué cosas podían ser fotografiadas y qué otras no, “Al enseñarnos un nuevo código visual, las fotografías alteran y amplían nuestras nociones de lo que merece la pena mirar y de lo que tenemos derecho a observar. Son una gramática y, sobre todo, una ética de la visión”.<sup>133</sup> La magia fotográfica radica en ese ideal de que la fotografía es un espejo de la naturaleza. Con esta cualidad mimética, se planteaba a la fotografía como una *adquisición*, es decir, por un lado nos puede dar el reemplazo de la persona querida si se encuentra lejos o ya ha muerto –hay una implicación sentimental que convierte a la fotografía en objeto único–; y por otro, se puede entablar una relación de consumo con los acontecimientos –sean de nosotros o de los demás. Sin embargo, también podemos adquirir de las imágenes *información*, esto es, el medio fotográfico permite que algo pase a formar parte de un sistema de información, insertándolo en proyectos de almacenamiento y clasificación, “Van desde el orden toscamente cronológico de las series instantáneas pegadas en los álbumes familiares hasta las tenaces acumulaciones y meticulosas catalogaciones necesarias para la utilización de la fotografía en predicciones

---

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>131</sup> *V. supra*, pp. 48 – 49.

<sup>132</sup> “Pertenezco a la raza de los escépticos: si yo hubiese sido santo Tomás, no sólo hubiese necesitado tocar las llagas de Cristo para creer en su resurrección sino que también habría propuesto, por añadidura, tomarle las huellas dactilares, hacer estudios odontológicos, y la prueba de información genética del ADN, tal como prescribe hoy la metodología forense para identificar rigurosamente a los cadáveres dudosos, sean cadáveres resucitados o cadáveres definitivamente muertos.” J. Fontcuberta, *El beso de Judas*, p. 37.

<sup>133</sup> S. Sontag, *op. cit.*, p. 15.

meteorológicas, astronomía, microbiología, geología, investigaciones policiales, educación, y diagnósticos médicos, exploración militar e historia del arte”.<sup>134</sup> La cámara es concebida como una prótesis tecnológica que no sólo mejora las condiciones de observación, es decir, se convierte en una extensión del ojo; sino también satisface el deseo de ampliar nuestra capacidad mental para almacenar información. De hecho, la información se basa en protocolos confiables; y, sin duda, la tecnología proporciona verosimilitud, confianza, objetividad. De ahí que Fontcuberta considere que la fotografía, al ser una tecnología, esté al servicio de la verdad, “una tecnología históricamente al servicio de la verdad”.<sup>135</sup>

Empero, ¿la fotografía nos puede mentir? ¿Existen ideologías e intereses detrás de una imagen fotográfica? ¿Es acaso que no nos muestra lo real? Como lo he venido argumentado, la fotografía es la mejor muestra de la cultura visual del siglo XIX. Se le asignó a ser un dispositivo que se encargara de ordenar y dar sentido a todas nuestras experiencias visuales, y cumplió tan bien su función que terminó siendo una prótesis de nuestra mirada. Su génesis técnica establecía la relación epistemológica de Sujeto/Objeto, donde el sujeto tiene un acceso inmediato al objeto; y al entenderse que la imagen presentaba todas las cualidades del objeto fotografiado entonces también generaba un conocimiento directo (como ya lo había explicado en el capítulo uno), “La noción primitiva de la eficacia de las imágenes supone que las imágenes poseen las cualidades de las cosas reales”.<sup>136</sup> De manera que la imagen fotográfica es denominada espejo, por esta característica de que “devuelve” la imagen de forma idéntica a lo real, “Tal similitud se origina en el hecho de que el espejo, en tanto que superficie reflectante, sea el soporte de una carga simbólica extremadamente rica en el orden del conocimiento.”<sup>137</sup>

Este reflejo del espejo muestra la verdad, la exactitud, la objetividad, de ahí que se hable de que un espejo y la imagen fotográfica son análogos. No obstante, hay espejos que no muestran lo real fielmente, por ejemplo: los espejos que podemos encontrar en parques

---

<sup>134</sup> S. Sontag, *op. cit.*, p. 219.

<sup>135</sup> J. Fontcuberta, *La cámara de Pandora*, p. 10.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>137</sup> J. Fontcuberta, *El beso de Judas*, p. 38. Un ejemplo es la historia de Blancanieves, específicamente, cuando su madrastra la Reina Grimhilde le pregunta al espejo mágico quién es la mujer más hermosa del reino, creyendo que el espejo le diría que sólo ella tiene una belleza que nadie igualaba; sin embargo, el espejo le dice que existe una mujer que la supera en belleza y ella al escuchar que su hijastra Blancanieves es esa mujer, manda a un cazador a matarla para que ella sea la única del reino en ser hermosa. En este caso el espejo mágico dice una verdad tan amarga para la reina que ella opta por matar a su hijastra para que el espejo mismo le diga que ella es la única en ser la más bella.

de diversiones, donde estos distorsionan la imagen, esto es, nos presentan más gordos, más flacos, más chiquitos o más grandes; hay otros que son semitransparentes (los que se utilizan para vigilancia), etcétera. Por lo que un espejo parece que nos da una imagen exacta de las cosas, pero incluso puede engañarnos. En la consideración de la fotografía como espejo se pueden resaltar dos personajes: el Narciso y el Vampiro.

Narciso, por su lado, representa la obsesión por lo real debido a su profundo enamoramiento por su reflejo, por su imagen; mientras que el vampiro al no reflejar ninguna imagen en el espejo alude la desaparición. Diane Arbus y Cindy Sherman<sup>138</sup> representan muy bien a estos dos personajes. La primera piensa que la imagen fotográfica tiene una doble naturaleza: documental y artística; mientras que para la segunda, la fotografía es sólo un registro contingente de una expresión artística.<sup>139</sup> El trasfondo epistemológico de ambas concepciones consiste en que para Arbus la cámara fotográfica es un instrumento de análisis y crítica, estableciendo que existe una relación directa entre objeto y sujeto, es decir, que hay un sujeto que observa y que, a su vez, hay una sociedad que es observada. Todo lo contrario a Arbus, Sherman asegura que somos un producto cultural –lo que los *media* determinan– por lo que la distinción que hace Arbus no es posible, “Para Arbus lo real son los hechos y las cosas tangibles, el mundo físico que interactúa con nuestro yo pero del que es totalmente independiente. En contraposición, para la lógica cínica del vampiro la realidad es sólo un efecto de construcción cultural e ideológica que no preexiste a nuestra experiencia”.<sup>140</sup> El espejo no necesariamente nos devuelve una imagen exacta y es con trabajos como los de Keith Cottingham y Nancy Burson que nos demuestran ese argumento.<sup>141</sup>

---

<sup>138</sup> Las dos son grandes fotógrafas del siglo XX. Diane Arbus: <http://diane-arbus-photography.com/> Cindy Sherman: <http://www.cindysherman.com/>

<sup>139</sup> V. Fotografía 5 y 6.

<sup>140</sup> J. Fontcuberta, *El beso de Judas*, p. 45.

<sup>141</sup> Por su parte, Keith Cottingham presenta fotografías de adolescentes que ejemplifican el ideal de perfección de la buena sociedad de los Estados Unidos. Su cuerpo y sus poses reflejan el aura de todo estadounidense exitoso. Sin embargo, hay algo inquietante en cada una de las fotografías: es que son tan perfectos y parecidos entre ellos que llegan a perturbar. Cottingham en esta obra no está presentando a jóvenes sino identidades ficticias, a través de manipulación digital creó rasgos fisionómicos de arcilla, varias fotografías tomadas de diferentes revistas y dibujos anatómicos que después junto y añadió texturas (cabellos, ojos, etc.); hasta lograr constituir a esos inigualables jóvenes. Por el otro, Nancy Burson en su obra titulada *Mankind*, mostraba un rostro de diferentes orígenes raciales y se trataba de un habitante promedio del planeta, era un verdadero retrato-robot. “El paradigma de ser humano, la antítesis de los ensayos visuales que pretendían llegar a aislar las esencias de una raza o de un pueblo.” J. Fontcuberta, *El beso de Judas*, p. 49. V. Fotografías 7 y 8.



**Fotografía 5:**  
**Diane Arbus, *Teenage couple on Hudson Street*, New York, 1963.**



**Fotografía 6:**  
**Cindy Sherman, *Untitled*, Film Still #29, 1979.**



**Fotografía 7:**  
**Keith Cottingham, *Fictitious Portraits*, 1992.**



**Fotografía 8:**  
**Nancy Burson, *Mankind*, 1983 - 1985.**

En ese momento podemos hablar de una fractura en la relación imagen-realidad, desvaneciéndose la apuesta de que la fotografía es un espejo. El hecho de que se corte el cordón umbilical entre la imagen y la realidad pone entredicho la noción de evidencia, a saber, se pone en tela de juicio la “cualidad” de prueba que caracteriza al medio fotográfico. Un buen ejemplo lo explica Fontcuberta con los fotógrafos Mike Mandel y Larry Sultan, quienes en 1977 publicaron el libro titulado *Evidence*,<sup>142</sup> en donde se puede observar imágenes que cumplen con la idea del documentalismo duro y puro, “sin mayor aspiración que la de transmitir una información visual de la forma más clara y concisa, desprovista de cualquier tipo de impronta de «autor»”.<sup>143</sup> Mandel y Sultan habían tomado fotos en distintos laboratorios de investigación, específicamente de veterinaria y criminología; estas fotografías eran entendibles en el contexto en el que fueron tomadas ya que cumplían cabalmente con el rol que se les había asignado: la testificación de algún hecho. No obstante, ambos fotógrafos descontextualizaron a las fotografías dirigiéndolas al ámbito del arte, “la pareja de artistas se había limitado a poner en práctica la técnica dadaísta del extrañamiento del objeto: del archivador en el laboratorio de investigación al papel couché del libro de arte; de la finalidad descriptiva a la especulación estética”.<sup>144</sup> Esta descontextualización que hacen Mandel y Sultan permitió la modificación del uso de sus fotografías, e incluso rompieron la relación fotografía y evidencia; ya que se pone en duda la idea de que la fotografía sea prueba de algo, “¿Evidencia de qué? Debemos preguntarnos. Quizá evidencia sólo de su propia ambigüedad. ¿Qué queda, entonces, del documento?”.<sup>145</sup> Esta fractura permite la introducción del sujeto en la constitución de imágenes fotográficas. En el capítulo dos, se describió que a partir de los años 60 resurgía una discusión acerca de la objetividad de la fotografía. El fotógrafo tiene una participación fundamental en la génesis de la imagen fotográfica porque elige, discrimina, jerarquiza, selecciona; y con esos pequeños detalles se puede decir, que no solamente el sujeto se incluye en el quehacer fotográfico, sino que existe una apertura a la manipulación. ¿Cómo es esto?

---

<sup>142</sup> V. Fotografía 9.

<sup>143</sup> J. Fontcuberta, *El beso de Judas*, p. 64.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 65.

<sup>145</sup> *Ibidem*.



**Fotografía 9:**  
**Larry Sultan y Mike Mandel, *Untitled*, Evidence, 1977.**

En 1966, un cazador nómada de la tribu Blit colocaba unas trampas para ciervos en el corazón de una selva virgen que se encontraba en las montañas de South Cotabato al sur de Mindanao, en Filipinas. El cazador, colocando aquellas trampas, encontró tres individuos de una tribu que no conocía. Estos tres hombres corrieron cuando se percataron de la presencia del cazador y éste los siguió gritándoles que no tuvieran miedo. Aquel hombre, llamado Dafal, había descubierto una nueva tribu llamada: los tasaday. La noticia llegó rápidamente al antropólogo Manuel Elizalde Jr., quien no tardó en ir hasta el lugar para observarlos.

Los tasaday eran una comunidad compuesta por veinte individuos, que vivían en el interior de unas grutas rodeadas de jungla salvaje, con árboles muy altos que hacían inaccesible el libre paso. No tenían ningún contacto con otra tribu, no conocían los metales, no cazaban, no cultivaban, no realizaban alguna artesanía y no practicaban alguna religión. Su dieta se basaba en frutos y raíces, en cangrejos y ranas; el fuego era producido a través de la frotación de una rama con una madera que tenía un agujero, “Eran monógamos a pesar de que en la tribu sólo había cinco mujeres, y, como única vestimenta, se tapaban públicamente los genitales con hojas de plátano”.<sup>146</sup>

Una de las primeras publicaciones acerca del descubrimiento de los tasaday fue en el *Daily Mirror* el 8 de julio de 1971; sin embargo, la conmoción de la comunidad científica fue grande cuando en agosto de 1972 la revista *National Geographic* –con un intenso reportaje que se exhibía con la portada que se encuentra al principio de este capítulo– presentaba una nueva tribu que se había encontrado oculta por mucho tiempo sin que nadie los conociera, “se podía decir que se habían encontrado aborígenes equivalentes al hombre de Cromagnon”.<sup>147</sup> Historiadores, sociólogos, antropólogos estaban muy felices ya que no tenían que interpretar o especular sobre los vestigios sino que sólo iban a visitar a los tasaday, los observaban y si podían les hacían preguntas. No obstante, para preservar la riqueza del lugar se creó el *Panamín*<sup>148</sup> y su dirección fue tomada por el mismo antropólogo Elizalde; y con esta acción se unió el presidente del país, Ferdinand Marcos, quien anunció que veinte mil hectáreas alrededor del hábitat de los tasaday serían de ellos para que

---

<sup>146</sup> J. Fontcuberta, *El beso de Judas*, p. 117.

<sup>147</sup> *Ibidem*.

<sup>148</sup> Panamin es una organización no gubernamental creada para proteger los intereses de grupos minoritarios en Filipinas.

transitaran libremente. Todo el acceso al lugar fue restringido y aquellos que podían acceder eran transportados en helicópteros para luego ir por plataformas que se habían construido en las copas de los árboles. Varias revistas publicaban imágenes de los tasaday, informaban sobre los nuevos integrantes de la sociedad mundial que habían acaparado todos los reflectores, recordándonos ese vínculo con la naturaleza que los primeros pobladores de la Tierra convivieron, “El mundo occidental, en plena efervescencia de los *hippies* y el albor de los movimientos ecologistas, cristalizaba en los tasaday la utopía del retorno de la naturaleza y de armonía con el entorno”.<sup>149</sup> Pero llegó un momento en que todos se olvidaron de los tasaday, y al mismo tiempo, los conflictos del país hicieron que Panamin bajara la guardia. Esto permitió que el periodista filipino Joey Lozano y el antropólogo suizo Oswald Iten lograran entrar a la reserva sin necesidad de todos los permisos requeridos, y la sorpresa fue mayúscula. Los tasaday fueron encontrados pero viviendo en una casa lejana a algunos kilómetros del hábitat, vistiendo camisas y pantalones normales; ellos mismos reconocieron que todo aquello de los aborígenes era un montaje, “Sonríe maliciosamente pensando que hubiera sido fantástico ‘pescarlos’ *in fraganti* bebiendo Coca-Cola y escuchando el último *hit* de Michael Jackson”.<sup>150</sup> La pregunta acuciante e impostergable es: ¿puede seguir considerándose a la fotografía una evidencia inapelable de los ‘hechos’?

En aquellos años era una buena cortina de humo presentar a la comunidad nacional e internacional a una tribu aborigen hasta entonces desconocida y que el gobierno protegiera “desinteresadamente”, pero la verdad era que sólo querían cubrir la represión y persecución que se le hacía al grupo de la oposición democrática mediante un espectáculo que desviara la atención internacional; demostrando que el régimen no era tirano sino que, todo lo contrario, era capaz de proteger al más débil, “Las estrategias del marketing presidencial lanzaban asimismo un mensaje paternalista a la población interior: si tanta era la preocupación por dos docenas de indígenas perdidos en la selva, ¿qué no se haría por los ciudadanos que pagan impuestos y gracias a los cuales se mantiene tan esplendorosamente la clase dirigente en el poder?”.<sup>151</sup> ¿Qué fue lo que llevó a este engaño a tener la relevancia que tuvo? Sin duda, las fotografías y los videos jugaron un papel fundamental en la

---

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p. 120.

consolidación de los aborígenes, ya que se difundía con más eficacia el descubrimiento y la vida de los tasaday. Todos querían saber de la nueva tribu, pero al no poder asistir a verlos directamente, debían conformarse con las imágenes que se presentaban; en ningún momento las personas dudaban de la veracidad de los hechos y por lo mismo no desconfiaban de las fotografías. La no existencia de duda sólo reflejaba la fuerte confianza en el medio fotográfico. Si pensamos muy bien esto, nos daremos cuenta que la naturaleza tecnológica de la fotografía nos da una garantía de objetividad, o en otras palabras, la supuesta neutralidad manejada por el medio se fundamenta en el automatismo que la tecnología ofrece.<sup>152</sup>

La manipulación en la historia de la fotografía ha jugado un papel que ha establecido una separación entre la fotografía manipulada y la fotografía directa, esto es, la fotografía manipulada se relaciona con el arte ya que se pueden usar efectos plásticos que utilizaban otras disciplinas –como la pintura por ejemplo– y permitiendo la introducción de otros recursos que quisiera el fotógrafo. Mientras que la fotografía directa nos remite a la imagen concebida como espejo de lo real –fotografía documental– que no precisa de intervención de algún sujeto, de hecho el fotógrafo puede ser espontáneo; pero siempre respetando la visión óptica-mecánica del medio, “Donde una privilegiaba lo fortuito y la intuición, la otra lo hacía con planificación y el control del resultado”.<sup>153</sup> Dentro de la creación fotográfica hay varios elementos con los cuales los fotógrafos pueden crear, “En el proceso de formación de imágenes estos ‘elementos de creación’ se condicionan e interactúan constantemente”.<sup>154</sup> Estos elementos se pueden sintetizar en cinco ejes: 1) la elección del objeto y separarlo de la naturaleza, 2) la visión en perspectiva fotográfica, 3) la visión dentro de la representación foto-óptica, 4) la alteración en la escala de tonos fotográficos y 5) el aislamiento de la temporalidad.<sup>155</sup> La cuestión de elección de los elementos fotográficos para la creación de la imagen implica, como ya lo había mencionado, un grado de manipulación; por lo que seleccionar una escena determinada, enfocar, encuadrar es un

---

<sup>152</sup> “SX-70 de Polaroid. No podrá descansar, de pronto verá una foto dondequiera que mire... Ahora oprima el botón eléctrico rojo. Un ronroneo... un zumbido... y allí está. Verá cómo su foto despierta a la vida, haciéndose cada vez más vívida, más detallada, hasta que minutos después tiene una imagen tan real como la vida. Pronto estará disparando a discreción –¡hasta con 1,5 segundos de intervalo!– mientras busca nuevos ángulos o saca nuevas copias al instante. La SX-70 se convierte en parte suya, al tiempo que se desliza por la vida sin esfuerzo. [...]” S. Sontag, *op. cit.*, p. 273.

<sup>153</sup> J. Fontcuberta, *El beso de Judas*, p. 121.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>155</sup> *Ibidem.*

acto de manipulación, “La noción de ‘manipulación’ quedaba así rehabilitada, desprovista de intención perversa, pasaba a adoptar un tono ostensiblemente neutro”.<sup>156</sup>

Así, la manipulación se puede dividir en tres ejes: a) la manipulación del mensaje, esto es, del soporte físico de la fotografía. En este tipo de manipulación se puede observar los famosos fotomontajes, retoques o reencuadres, “El retoque comprende una serie de intervenciones en el negativo o en el positivo encaminadas a modificar pequeños detalles. El reencuadre significa recortar o delimitar el espacio visual que damos al espectador. El fotomontaje ha constituido una de las prácticas inherentes de las vanguardias históricas, según la pauta utilizada, los hay de muchos tipos: sobreimpresiones, *sandwich* de negativos, *collages*, etc., hasta llegar a la incorporación de la tecnología digital”.<sup>157</sup> b) La manipulación del objeto, es decir, ya no se trata de un simple montaje sino da paso a la construcción de ficciones, “de simulacros que suplantán otros objetos”.<sup>158</sup> Y c) La manipulación del contexto, a saber, alterar la naturaleza del mensaje –como en el caso de Mandel y Sultan.<sup>159</sup>

¿Por qué nadie dudó de las fotografías presentadas comprobando la existencia de los *tasaday*? Es claro que la fotografía es impuesta como un medio que es objetivo y que en ningún momento se pone en duda de que es una evidencia. Y, como ya lo he dicho, la cámara fotográfica se comprende como una extensión del ojo, a saber, tiene límites en la observación al omitir detalles; entonces la cámara es una suerte de prótesis que ayuda al ojo a llegar a esos lugares donde el sujeto no puede. Se asume que el aparato al ser tecnológico su precisión es mucho mayor a la del ojo humano, de ahí que la confianza al medio sea absoluta. Los *tasaday*, no sólo ponen en cuestión la objetividad de la fotografía, sino también su uso como instrumento ideal de observación. El problema de confiar ciegamente en el realismo fotográfico nos lleva a olvidar todos los mecanismos, ideologías e intereses que hay detrás de cualquier sistema de información, incluyendo al fotográfico.

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 127, Fotografía 10.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 128, Fotografía 11.

<sup>159</sup> “También a menudo, el texto produce (inventa) un significado enteramente nuevo que, en cierto modo, resulta proyectado de forma retroactiva sobre la imagen, hasta el punto de aparecer denotado por ella: «*Han visto de cerca a la muerte, sus rostros lo prueban*», dice el titular de una fotografía en la que aparecen Elisabeth y Philip bajando de un avión; sin embargo, en el momento en que les hicieron la foto, ambos personajes ignoraban el accidente aéreo del que se acababan de librar.” Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, p. 23.



**Fotografía 10:**

La imagen de lado izquierdo presenta al senador estadounidense Millard Tydings en conversación con el secretario del Partido Comunista en EU, Earl Browder (las dos imágenes de la derecha muestran a los hombres en sus verdaderos contextos).



**Fotografía 11:**

**Joan Fontcuberta, *UI*, Orogénesis, 2003.**

Orogénesis es un obra que utiliza cuadros de grandes pintores y un programa informático de planos topográficos a tres dimensiones; el programa era utilizado para misiones militares y después se abrió para el público en general.

El hecho de considerar a la manipulación dentro de la génesis de las imágenes fotográficas permite que la fotografía tenga un carácter artístico pero al mismo tiempo abra una puerta sumamente escabrosa: la *falsificación*.

Cuando escuchamos la palabra *manipulación*, generalmente, es considerada en términos negativos, satanizando no solamente a las imágenes sino también a los sujetos que utilizan a la manipulación como herramienta activa en la fotografía. Ahora bien, cuando sabemos que la fotografía es artística no se tiene ese recelo, ya que suponemos que el arte no tiene un compromiso epistemológico, es decir, que no le es necesario mostrar fielmente lo real; la incomodidad y el sentimiento de traición llega cuando la fotografía pretende mostrar lo real y no lo hace, nos engaña. Sin embargo, Fontcuberta explica que el acto de manipular no implica que sea bueno o malo, sino que son los intereses o motivos los que están detrás de su utilización, los que pueden ejercer ese tipo de valoración. Grandes fotógrafos han empleado a la manipulación como una herramienta para mejorar sus fotografías, como Sebastião Salgado que nos presenta imágenes de trabajadores de 26 países en su obra *Workers* (1993); la obra es una denuncia social acerca de las condiciones laborales de los trabajadores en distintos países, pero sobre todo de los obreros de la mina de oro de Brasil.<sup>160</sup> La belleza de las fotografías de Salgado no impide que pongan en cuestión la denuncia que está haciendo. El fotógrafo brasileño, sin duda, ha utilizado el retoque y el recuadro para lograr esa belleza inigualable en sus fotografías; sin embargo, la manipulación utilizada por Salgado tiene un fin estético –además del político-social. El problema es cuando la manipulación se utiliza para otros fines –como en el caso de los tasaday que ocultaban la represión ejercida por el gobierno.

La falsificación siempre ha estado presente a lo largo de la historia de la fotografía, un ejemplo de ello es el de Marmaduke Arundel Wetherell, quien fotografió por primera vez una silueta del monstruo del lago Ness, publicada en el *Daily Mail* de Londres en el año de 1934. Meses antes se rumoraba la existencia de la criatura, por lo que el periódico decidió que Wetherell fuera hacer una cobertura especial porque era uno de los más sagaces. Y tan sagaz era, que le pidió a su sobrino que construyera un modelo con forma de dinosaurio aproximadamente de 35 cm y lo ensamblara en un submarino de juguete, “Ni su arrojito ni su inventiva fueron nunca valoradas. Es una injusticia que deberá ser corregida,

---

<sup>160</sup> V. Fotografía 12. <https://www.youtube.com/watch?v=Va5lgaANIDI>

pero por de pronto Marmaduke Arundel Wetherell ha terminado sus días sin pena ni gloria”.<sup>161</sup> Mucho tiempo después se confirmó que las fotografías que había tomado de la criatura eran un fraude, y que todo el montaje lo había hecho por problemas que había tenido con la revista y su venganza consistía en el desprestigio de la misma.<sup>162</sup> Se creyó en la existencia de Nessie –el monstruo del lago Ness– no nada más por los rumores que corrían sino también por la prueba irrefutable que era la imagen de Wetherell. Marmaduke Arundel es hecho a un lado en la historia de la fotografía porque representa muy bien el papel del falsificador, de un estafador. Y es que la falsificación –al igual que la manipulación– tiene tintes negativos, siempre que se sabe de alguna imagen trucada se le considera que ha traicionado, pero ¿a quién ha traicionado? “Resulta inaudita la hipocresía de los medios de comunicación que al descubrirse o reconocer a su autor que se trataba de imágenes trucadas han sancionado el caso como una traición”.<sup>163</sup> Sin duda, es una traición al hecho de que se siga creyendo que la fotografía nos muestra lo real de forma exacta y que nunca se ponga en duda lo que nos está mostrando. Cuando las personas se dieron cuenta de que todo lo documentado sobre los tasaday era sólo un montaje mediático y que se les había tomado el pelo, se sintieron estafadas y engañadas porque creyeron ciegamente en todas las pruebas que proporcionaban la comunidad científica, los medios televisivos, etcétera.

La obsesión por tener experiencias de primera mano, por conocer la realidad de forma inmediata ha alentado a que la falsificación y el engaño jueguen un papel fundamental dentro de la fotografía. Empero, existe una necesidad de mostrar que la fotografía no es un espejo, sino todo lo contrario, que es capaz de crear. De ahí que desde su nacimiento flirteara con la *ficción*, donde esta última es entendida como creación, “La fotografía pertenece al ámbito de la ficción, mucho más que al de las evidencias. *Fictio* es el participio de  *fingere*  que significa inventar. La fotografía es pura invención. Toda fotografía. Sin excepciones”.<sup>164</sup> Incluso la falsificación entra en la creación, como en el caso del monstruo del lago Ness, la inventiva que tuvo Wetherell es digna de reconocerse.

---

<sup>161</sup> J. Fontcuberta, *El beso de Judas*, p. 182.

<sup>162</sup> V. Fotografía 13.

<sup>163</sup> J. Fontcuberta, *El beso de Judas*, p. 183.

<sup>164</sup> *Ibid.*, p. 167.



Fotografía 12:  
Sebastião Salgado, *Workers*, 1999.



Fotografía 13:  
Imagen del Daily Mail con la fotografía de Marmaduke Arundel Wetherell del  
mounstro de lago Ness.

La fuerte convicción por demostrar el carácter constructivo de la fotografía, permitió que el fraude jugara el papel de fracturador del espejo, aunado a que este mismo espejo imponía su realismo. El fraude se posicionaba como una contravisión –término utilizado por Fontcuberta– que se enfrentaba a ese realismo y que, paradójicamente, los valores que había establecido eran invertidos en su propia contra, “Proponía que la contravisión debía entenderse como la acción de ruptura con las “rutinas” (según su acepción en informática) que controlan los “programas” del pensamiento visual: actuar como un *hacker* atacando las defensas vulnerables del sistema”.<sup>165</sup> La contravisión atacaba y subvertía tres tópicos relevantes: 1) la del “inconsciente tecnológico” del sistema fotográfico, 2) el estatuto ontológico de la fotografía junto con las plataformas de distribución y 3) el significado usual de un concepto de libertad enmascarado con los espejismos de una sociedad tecnocrática.<sup>166</sup> Y un ejemplo de contravisión es la propia obra fotográfica de Joan Fontcuberta denominada *Sputnik*.

Un periodista del *Washington Post* llamado Michael Arenas en una subasta de Sotheby's en Nueva York adquirió un lote de documentos y fotografías que detallaban una misión espacial por parte de la Unión Soviética (URSS). Arenas era un aficionado de *La carrera espacial* (una competencia por explorar el espacio entre los Estados Unidos y la Unión Soviética), por lo que no fue inusual que adquiriera el lote y se lo llevara a su casa. Cuando comenzó a revisar el contenido, se encontró con una imagen muy peculiar de seis cosmonautas soviéticos en la Plaza Roja de Moscú; en donde cada uno de ellos había firmado con su nombre. El periodista, al ser un especialista, reconoció la identidad de cada uno de los cosmonautas debido a que eran grandes personajes dentro de la cosmonáutica rusa; sin embargo, aparecía uno que no reconocía, que no le resultaba familiar y esto lo inquietó ya que se había escrito mucho sobre el tema y nunca había visto ni leído de aquel cosmonauta. Esto hace que él comience a investigar la historia de aquel hombre que en la fotografía decía que se llamaba Ivan Istochnikov. Y entre tanto, se acordó que la fotografía la había visto antes en la enciclopedia *Rumbo a las estrellas* de Boris Romanenko, en donde la fotografía aparecía pero sin el cosmonauta Istochnikov.<sup>167</sup>

---

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 184.

<sup>166</sup> *Ibid.*, pp. 184 – 185.

<sup>167</sup> V. Fotografías 14 y 15.



**Fotografía 14:**  
*Leonov, Nikolayev, Rozhdestvensky, Beregovoy y Shatalov, Sputnik, 1997 (Imagen oficial).*



**Fotografía 15:**  
 Imagen que fue manipulada, tal como iba a ser publicada en la enciclopedia “Rumbo a las estrellas”, Sputnik, 1997.

Las preguntas que le surgían eran: ¿Por qué había sido eliminado el cosmonauta en la fotografía? ¿Por qué no aparecía en las historias de la carrera espacial soviética? ¿Qué fue lo que hizo?

El 25 de octubre de 1968 el Coronel Ivan Istochnikov, junto con una perrita llamada Kloka, eran enviados en la nave Soyuz II para ensamblarse con la Soyuz III en donde se encontraba el Teniente Coronel Giorgi Beregovoi. Este viaje se encontraba altamente cuidado debido a que anteriormente había sucedido un hecho catastrófico con la Soyuz I.<sup>168</sup> Y, a pesar de que todo el equipo tomó las precauciones, algo volvió a salir mal: en el momento en que se iban a ensamblar la Soyuz II y la Soyuz III, un micrometeorito había perforado la Soyuz II. Cuando las dos Soyuz lograron acoplarse, los tripulantes de las Soyuz III se percataron de que no estaban Istochnikov ni la perrita. Nunca se supo qué sucedió, por lo que surgieron muchas conjeturas como desde el suicidio del cosmonauta hasta la abducción alienígena. Los soviéticos al volver a fallar de esa manera, decidieron declarar que la nave era manejada de forma automática, y además de borrar todo lo relacionado con Istochnikov, “A efectos oficiales Ivan Istochnikov no había existido nunca y para evitar voces discordantes se confinó a la familia, se chantajeó a sus compañeros, se manipularon los archivos y se retocaron las fotografías”.<sup>169</sup> Esta historia se convirtió en una leyenda de la cosmonáutica soviética llamada: el cosmonauta fantasma. El gran revuelo que tuvo la noticia se debió a que se presentaba como una historia muy ocultada por la Unión Soviética y que fue hasta la instauración de la Perestroika, cuando se da a conocer una serie de misiones espaciales incluyendo la de Istochnikov. En junio de 2006, un programa de televisión llamado *Cuarto Milenio* presentó la historia de este cosmonauta que representaba muy bien cómo la URSS guardaba muchos secretos.<sup>170</sup> Incluso, el periódico español *El Mundo* publicó la historia provocando que un técnico de seguridad nuclear averiguara si el micrometeorito era radioactivo.<sup>171</sup>

---

<sup>168</sup> El Coronel Komarov, quien tripulaba la nave, se estrelló al regresar porque su paracaídas estaba mal.

<sup>169</sup> <http://web.archive.org/web/20101104061053/http://www.fundacion.telefonica.com/es/at/sputnik.html>.

<sup>170</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=doAPudeJRII>.

<sup>171</sup> <http://www.elmundo.es/larevista/num84/textos/cosmo1.html>. Para saber más detalles de la historia de Istochnikov: <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-joan-fontcuberta-sputnik/1833319/>.

Sin embargo, toda la historia de este cosmonauta soviético no era cierta, sólo era la creación de Joan Fontcuberta.<sup>172</sup> El fotógrafo catalán no sólo presentó imágenes de la odisea espacial, sino instrumentos, documentos, cartas, etc., todo un arsenal de cosas que fortalecían a las imágenes –fotografías que no sólo mostraban los momentos de la misión sino también de su vida privada. De hecho, Ivan Istochnikov es el mismo Fontcuberta,<sup>173</sup> e incluso su nombre lo tradujo a ruso y el resultado es el nombre del afamado cosmonauta. Independientemente de que gracias a esta obra Fontcuberta ganara el Premio Nacional de Fotografía en 1998 (otorgado por el Ministerio de Cultura de España), la conmoción que causó fue mayúscula. ¿Cómo es posible que la historia del cosmonauta fantasma sólo sea la creación de un fotógrafo? ¿A quién le quiere tomar el pelo? Y, ¿por qué?

Fontcuberta considera a sus obras como bombas de relojería que en un momento inesperado pueden explotar. Su deseo de entender la naturaleza de la fotografía lo ha llevado a analizar a la imagen –a partir de sus obras– desde dos vertientes: la primera, analizar a la fotografía autónomamente, es decir, si la imagen tiene una relación con el referente que representa, sus límites, cómo se relaciona con otros lenguajes o medios de expresión;<sup>174</sup> mientras que la segunda, la analiza como integrante de una plataforma comunicativa más amplia, esto es, la imagen fotográfica que acompaña un texto, un audio, o incluso ambos, ya no está sola sino está dentro de un conjunto de relaciones que modifica su función y su contenido (cómo funciona la fotografía en medios como la religión, la prensa o en la ciencia).<sup>175</sup> En el caso de *Sputnik* y *Fauna Secreta* no sólo la fotografía

<sup>172</sup> <http://www.fontcuberta.com/> (Darle click en Sputnik)

<sup>173</sup> V. Fotografía 16.

<sup>174</sup> Semiópolis es una obra de Fontcuberta en la cual presenta páginas de braille de grandes obras de literatura como paisajes nocturnos. <http://www.fontcuberta.com/> (Darle click en Semiópolis).

<sup>175</sup> Fontcuberta tiene otro trabajo realizado junto con Pere Formiguera llamado *Fauna Secreta*, en donde se puede ver una serie de animales nunca antes vistos y que fueron encontrados por un naturalista alemán llamado Peter Ameisenhaufen y su ayudante Hans von Kubert. La fuerza que tiene este montaje reside en que no sólo se presentaban fotografías sino documentos, dibujos, videos, audios, objetos, animales disecados, instrumentos de laboratorio, etc.; la presentación de Fauna se hacía en museos de ciencias naturales y se presentaba como una investigación que daba pistas sobre el eslabón perdido. Incluso, crearon un libro basado en los libros académicos, más específicamente, a los de ciencias; que se distribuían hasta las Universidades en donde se colocaba en el área de zoología. Sin embargo, al igual que Sputnik, Fauna es un montaje que intenta hacernos reflexionar no sólo de la credibilidad fotográfica sino también de los discursos científicos y a todo aquello que genera conocimiento; es un guiño a uno como espectador para mantenerse siempre crítico ante cualquier mecanismo que se sustente como generador de conocimiento. “Consiste en apropiarnos de la retórica de exposición propia de los zoológicos y museos de ciencias naturales. En estos marcos, al alud de datos, la densidad de detalles y la aureola de rigor que los rodea están en condiciones de imponer cualquier contenido, a no ser que, como pretendíamos nosotros, el espectador se rebelase. Se establecía, así, un pulso entre el poder de la institución y el control que detenta de la información, con la capacidad de reacción del

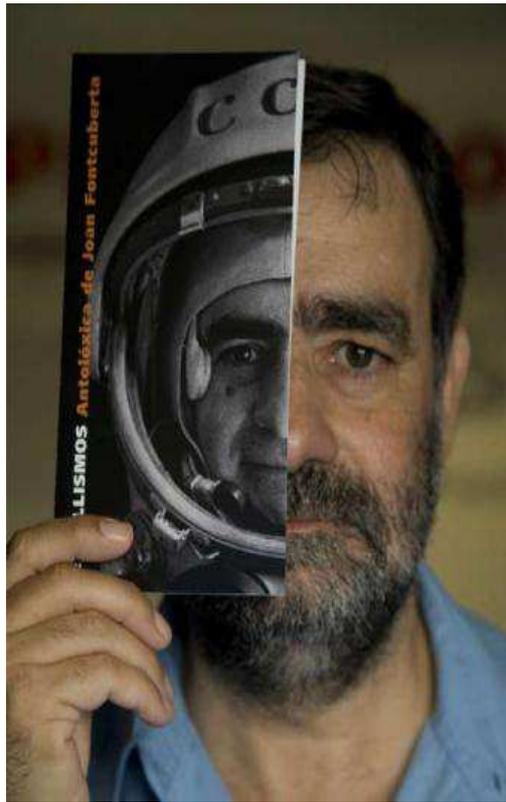
jugaba un papel fundamental sino también la autoridad del museo –como en el caso del cosmonauta fantasma– o de la inmensa confianza que se le tiene a la ciencia como una empresa comprometida con la verdad y la objetividad, con la búsqueda del conocimiento (como en el caso de *Fauna Secreta*). La obra *Fauna Secreta*, en específico, pone en cuestión el discurso legitimante que la ciencia estableció: una disciplina que tiene un interés genuino por conocer el mundo, y que a partir de ahí puede generar un conocimiento que se fundamenta en la objetividad y en una verdad por correspondencia cuyos atributos definitorios son la universalidad y la necesidad.

La Filosofía de la Ciencia Clásica pretendía mostrar que la ciencia era capaz de darnos verdades absolutas, debido a su fuerte racionalidad metódica, no se dudaba de que pudiera aportar un conocimiento genuino del mundo. La apuesta por un método y la ausencia de sujeto en la generación de conocimiento permitió que la fotografía, con un discurso convergente, se instaurara como un medio que daba pruebas irrefutables. Cuando se presenta *Fauna* en algún museo de ciencias naturales se están jugando tres autoridades: la de la fotografía como evidencia irrefutable, la autoridad del museo de ciencia natural como aquella institución que no nos engaña y la autoridad de la ciencia como una disciplina que se instaura en las valoraciones que ya he mencionado. Fontcuberta mezcla documentos, audios, videos, instrumentos, animales disecados, todo un arsenal de pruebas para que los espectadores no se den cuenta de que hay animales reales mezclados con animales ficticiales. Pero, el mismo fotógrafo catalán en su obra hace que el espectador se dé cuenta que posiblemente le han estado engañando cuando al finalizar la exposición se encuentra con la imagen de unos elefantes con alas.<sup>176</sup> Y la pregunta que surge es: ¿cómo se cree en las fotografías anteriores y no en la de los elefantes con alas? Así como no se duda de la verdad que nos dan las imágenes fotográficas, tampoco no se duda de la autoridad científica. Cuando alguna teoría científica muestra imágenes comprobando su apuesta, nunca se cuestiona la veracidad de las imágenes; se da por hecho que muestran lo real y que refuerzan la teoría que defienden.

---

público. [...] Pero aspiramos a que éste sea un proyecto abierto, no únicamente circunscrito a problematizar en exclusiva aspectos de la filosofía del conocimiento. Diseñar y producir este monstruario moderno, en el que, como pinceladas, se incorporan verdaderos híbridos o monstruos naturales, pone sobre la mesa un cúmulo de cuestiones vigentes.” Joan Fontcuberta, *Ciencia y fricción. Fotografía, naturaleza, artefacto*, p. 108. <http://www.fontcuberta.com/> (Darle click en Fauna)

<sup>176</sup> V. Fotografía 17.



**Fotografía 16:**  
**Comparación entre el Coronel Ivan Istochnikov y Joan Fontcuberta.**



**Fotografía 17:**  
***Aerofants* (foto: C. A. Bromley), 1941.**

La fotografía jugó el papel de hacedora de verdad y objetividad, de máquina que brindaba evidencia. La imagen fotográfica establecía que al ser objetiva y dar un acceso inmediato a lo real, era portadora de la verdad. La Modernidad se fundamentó en la noción de *verdad por correspondencia*, es decir, en la posibilidad de acceder y conocer el mundo de forma inmediata sin ningún tipo de prejuicio –experiencia de primera mano–; que se puede desvelar la estructura real del mundo. La ciencia era el gran emporio de este ideal y la fotografía coronaba perfectamente este anhelo por establecer cimientos indubitables del conocimiento del mundo. No obstante, este ideal moderno sólo reflejaba la necesidad de los hombres por tener una base inamovible de la cual poder estar seguros. ¿Qué quiere decir esto?

Friedrich Nietzsche plantea que los hombres hacen un pacto con la realidad debido a que existe un miedo a lo inestable, a lo moviente. Se construye una racionalidad en la cual se ejerce una objetividad, una verdad que sea absoluta, una realidad que sea inamovible. Existe una necesidad de tener algo seguro, por eso se plantea un trato con la realidad, para que esta sea inamovible y se tenga la posibilidad de conocerla de forma inmediata. Se inventan mediaciones, es decir, relaciones con las cuales se construye una senda segura, “Se podía hacer de lo irregular algo regular, de lo incapturable algo capturable”.<sup>177</sup> No obstante, se ha olvidado –como dice Nietzsche– el carácter constructivo de todas esas leyes que “rigen” a la naturaleza, que somos nosotros los que construimos ficciones para poder vivir. Esas nociones de verdad, de objetividad, de inmediatez, sólo han sido construidas para establecer un trato seguro con la realidad, “Construimos códigos útiles, ficciones necesarias para poder vivir, para poder convivir”.<sup>178</sup> Este olvido permite que se crea que la verdad, por ejemplo, esté lista para ser descubierta por cualquier sistema racional, de hecho estos sistemas consideran que la verdad, al igual que la realidad, es algo que no se mueve y que por lo mismo se puede fácilmente acceder a ella –Nietzsche está pensando en la valoración epistemológica moderna–, “Solamente mediante el olvido puede el hombre alguna vez llegar a imaginarse que está en posesión de una «verdad»”.<sup>179</sup> Para nosotros es necesario olvidar el carácter ficcional del conocimiento, para poder vivir tranquilos, porque

---

<sup>177</sup> Greta Rivara Kamaji, “Nietzsche: crítica de la verdad. El lenguaje y la interpretación”, p. 5.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>179</sup> F. Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, p. 21.

es horrorizante tan sólo pensar que el conocimiento, la verdad sean capaces de tener un carácter histórico. Se delegó esa potencia creadora al arte, donde no cabe la posibilidad de tener un compromiso epistémico. Hay una desconfianza a esta potencia creadora, a esta naturaleza intrínseca que nos caracteriza como hombres, porque supone que la realidad no es inmutable sino siempre deviene, está en un movimiento constante. La base en la que todo conocimiento se construye, no viene de un pensamiento analítico, lógico, formal; sino de esa potencia creadora que nos ha caracterizado como sujetos, “Crear metáforas, simbolizar, significar, narrar significadamente la realidad, la realidad que no es nunca sino *nuestra* realidad”.<sup>180</sup> Al comenzar a creer que todas las metáforas que él mismo ha creado, el sujeto está seguro de tener la Verdad, desentendiéndose de su propia naturaleza. Para Nietzsche la verdad sólo es una hueste de metáforas que con el paso del tiempo se convierte en una verdad canónica.

¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una serie de relaciones humanas que han sido realizadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prologando uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal.<sup>181</sup>

Nietzsche asegura que somos voluntad de verdad y que por lo mismo necesitamos mentir, mentir para vivir, el problema se presenta cuando olvidamos que es una mentira y comenzamos a creer que es una Verdad, “Olvidar la mentira y su función vital para proyectar mundos donde habitan las mayúsculas verdades, mundos en sí”.<sup>182</sup> El conocimiento y la verdad se consideran ficciones en tanto que son un medio para la vida. No obstante, mientras impere la necesidad de obtener Verdades, el carácter ficcional tanto del conocimiento y la verdad se olvidan, “Hablamos de las cosas y al hacerlo creemos saberlas, inventamos la idea de la posibilidad de conocer las cosas en su ‘esencia’, aprendimos a confiar desmedidamente en el concepto, a sustituir la vida por éste”.<sup>183</sup> Este

---

<sup>180</sup> G. R. Kamaji, *op. cit.*, p. 3.

<sup>181</sup> F. Nietzsche, *op. cit.*, p. 25.

<sup>182</sup> G. R. Kamaji, *op. cit.*, p. 4.

<sup>183</sup> *Ibidem.*

olvido que nos menciona Nietzsche se cimenta en que no queremos ver que tanto el conocimiento como la verdad, en el fondo, se fundamentan en una *perspectiva*.

Lo que Nietzsche reclama es la necesidad de construir una racionalidad cruzada por la historicidad y la finitud, cruzada por una concepción de la vida como donación de sentido; sin vida no hay perspectiva, no hay perspectiva sin vida. No hay conocimiento, verdad, concepciones del mundo sin el horizonte de significado que los posibilita, un horizonte que no podemos rebasar, pues nos constituye, un horizonte en el que opera el poder de la historicidad, de la tradición. Cada perspectiva es una posición sobre el mundo, una manera de valorarlo, éste es el elemento inherente a toda perspectiva. La perspectiva misma es una valoración, valoración que se inscribe siempre en horizontes de sentido, en horizontes históricos.<sup>184</sup>

La perspectiva es una *interpretación*, es decir, Nietzsche no está considerando que exista una percepción única, esa percepción de la que nos habla la epistemología moderna: que todos observen exactamente lo mismo dado un hecho específico; más bien, es una percepción que se asemeja a lo planteado por Hanson y Kuhn: no hay una percepción única en tanto que los preceptos adquiridos previamente juegan un papel importante a la hora de observar un “x” hecho –tal como las imágenes gestálticas.

Le cuesta trabajo reconocer ante sí mismo que el insecto o el pájaro perciben otro mundo completamente diferente al del hombre y que la cuestión de cuál de las dos percepciones del mundo es la correcta carece totalmente de sentido, ya que para decidir sobre ello tendríamos que medir con la medida de la *percepción correcta* –es decir, la expresión adecuada de un objeto en el sujeto– me parece un absurdo lleno de contradicciones, puesto que entre dos esferas absolutamente distintas, como lo son el sujeto y el objeto, no hay ninguna causalidad, ninguna exactitud, ninguna expresión sino, a lo sumo, una conducta estética, quiero decir: un extrapolar alusivo, un traducir balbuceante a un lenguaje completamente extraño, para lo que, en todo caso, se necesita una esfera intermedia y una fuerza mediadora, libres ambas para poetizar e inventar.<sup>185</sup>

Nietzsche argumenta que la objetividad y la verdad no son valoraciones neutras, sino relaciones que hemos impuesto para tratar con el mundo de forma más confiable. El hecho de considerar lo histórico y contingente dentro del conocimiento, de la objetividad y de la

---

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>185</sup> F. Nietzsche, *op. cit.*, pp. 29 – 30.

verdad pone en crisis el ideal de que se puede acceder de forma inmediata a lo real y, sobre todo, que se pueda obtener un conocimiento genuino de esa realidad.

Es hacer entrar en crisis esa razón y esa conciencia que creía estar en posesión total de sí misma y de lo real, hace temblar esa dimensión de la razón que se pretendió única, objetiva, ordenadora, excluyente, aquella que creía resolver todos los abismos y contradicciones, aquella que vio en el lenguaje no una manifestación de la vida, sino la posibilidad de ejecutar la unidad, la definición que pudiese atraparla, esclarecerla. Vio hechos ahí donde hay lenguaje y significación, vio realidades concluidas y definidas, y objetos dados ahí donde el lenguaje configura mundos, ahí donde construye infinitos universos de significado, que son los universos en los que la vida humana se despliega.<sup>186</sup>

La noción de *perspectiva* que nos propone Nietzsche puede relacionarse con la *interpretación ontológica*,<sup>187</sup> es decir, la interpretación ontológica se refiere a estos conocimientos previamente adquiridos que constituyen la organización de toda experiencia, y que sin éstos no podríamos comprender el mundo; la perspectiva nietzscheana, por su parte, es una interpretación previa que se relaciona con intereses, juicios, prejuicios, tradiciones, “Esto es así, pues la perspectiva a su vez no es una posesión o propiedad ni de un fenómeno, un texto o un intérprete, sino que es la manera misma en que se abre la experiencia humana del mundo: como lenguaje, como historicidad”.<sup>188</sup> Por lo que, en ambas propuestas se plantea que existen conocimientos previos que juegan un papel constitutivo dentro del conocimiento; evidenciando la imposibilidad de la propuesta epistemológica moderna, “Nietzsche señala que toda interpretación se da sobre la base de un horizonte que es a su vez una óptica que orienta lo que tal interpretación sostiene, de modo que todo pretendido desinterés u objetividad omite este dato inherente a toda interpretación, es decir, que no carece de supuestos previos”.<sup>189</sup> Sin embargo, no es de sorprenderse que la interpretación ontológica ya no asuma una noción de verdad por correspondencia, sino como lo explica Galván Salgado, se comienza a jugar una noción de verdad como *alétheia*.<sup>190</sup> Galván Salgado se refiere a que la interpretación ontológica sólo ilumina ciertas regiones de mundo, es decir, en el caso específico del científico, éste sólo

---

<sup>186</sup> G. R. Kamaji, *op. cit.*, p. 7.

<sup>187</sup> V. *supra*, p. 38.

<sup>188</sup> G. R. Kamaji, *op. cit.*, p. 9.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>190</sup> Cf. M. C. Galván Salgado, “Verdad como alétheia y racionalidad en la filosofía de Kuhn”, pp. 2 – 8.

desvelará regiones ontológicas que son iluminadas por la teoría en la que ha sido educado. El científico hará su quehacer dentro de esos límites ya que todo lo que está afuera de la teoría le es incomprensible, “Desde lo descubierto por la interpretación originaria, el científico busca la adecuación de ésta con los insumos provenientes del mundo, y precisamente, esta reiterada búsqueda de concordancia es lo que de modo ineludible, desvelará regiones ontológicas sólo explicables por rupturas semánticas y ontológicas”.<sup>191</sup> Esta noción de verdad juega con la idea del desvelar-ocultar, es decir, si bien es cierto que gracias a los condicionamientos previamente adquiridos iluminamos ciertas parcelas que podemos comprender, también en ese iluminar –desvelar– se ocultan otras regiones. El científico comprende sólo una región ontológica debido a que el paradigma sólo ilumina una cierta parte de mundo; por ende, si sólo ilumina una cierta región lo demás se oculta, y parte de este ocultamiento lo podemos develar sólo cuando comprendemos al mundo desde otro paradigma, “La naturaleza iluminadora-ocultadora de la verdad por *alétheia*, niega la posibilidad de tal acceso, la luz que alumbra cierta parcela del mundo simultáneamente oculta otras, toda luz implica sombras y son estas sombras las que a la larga harán valer su derecho a ser des-veladas teóricamente, pero dicha des-velación tiene que emanar de una teoría inconmensurable”.<sup>192</sup> Asumir esta noción de verdad, implica que son fundamentales los conocimientos previamente adquiridos ya que sin éstos no se comprenderá ninguna región ontológica. Este desvelar-ocultar puede ser vinculado con la exaltación de la ceguera de la que nos habla Fontcuberta.

Fontcuberta nos explica que la fotografía juega con este desvelar-ocultar en tanto que sólo se fotografía ciertas parcelas de la vida, elegimos fotografiar ciertas cosas y desechar otras. En los álbumes familiares se pueden encontrar imágenes de momentos felices, pero en ningún momento encontramos fotografías de algún velorio o de algún acontecimiento triste; y se pregunta el fotógrafo catalán, ¿es que acaso no existen momentos tristes?, y él mismo se contesta que sí pero que preferimos capturar los momentos felices y ocultamos los que nos parecen dañinos. De hecho, pareciera que la fotografía exalta la visión, pero a los ojos de Fontcuberta sólo se realiza la ceguera.

---

<sup>191</sup> M. de la C. Galván Salgado, “Verdad como *alétheia* y racionalidad en la filosofía de Kuhn”, pp. 1- 2.

<sup>192</sup> *Ibid.*, p. 6.

En los álbumes familiares, tradicionales o de hoy, se fotografía ciertas parcelas de la vida. Donde los entierros no se fotografían, se fotografían las celebraciones; ¿es que no hay momentos tristes en la vida? Claro que sí, pero estos no están documentados, por lo tanto da la sensación de que el fotografiar sea una manera de manipular, de ocultar aquello que no queremos ver y al revés, refrendar o certificar aquello que nos complace ver. Da la sensación de que la fotografía sea la exaltación de la visión. Y muchas veces la fotografía, en el fondo, lo que hace es exaltar la ceguera, es decir, fotografiamos unas cosas para no ver otras.<sup>193</sup>

Se entiende que la fotografía resalta una escena determinada, dependiendo de lo que quiere plasmar el fotógrafo. Por ejemplo, el 14 de agosto de 1945 se celebraba la victoria de las fuerzas aliadas de la Segunda Guerra Mundial en Estados Unidos, el fotógrafo Alfred Eisenstaedt se percató de una escena peculiar: un marinero besando a una enfermera, y no perdió la oportunidad de plasmar aquel acontecimiento. Esa fotografía titulada *VJ Day in Times Square* se convirtió en un emblema del fin de la guerra, que la revista Life publicó esa misma semana. Pero existe otra fotografía del mismo acontecimiento tomada por el fotógrafo Victor Jorgensen, vista desde otro ángulo, en donde la imagen fotográfica presenta otras personas que en la de Eisenstaedt no vemos. Ambas fotografías nos muestran el mismo acontecimiento, pero si no supiéramos lo anterior, creeríamos que son momentos diferentes.<sup>194</sup> Las dos fotografías nos muestran que las dos visiones de ambos fotógrafos no son iguales a pesar de que se trata del mismo acontecimiento.

Sin embargo, la fotografía no es un medio cualquiera en tanto que no sólo es una imagen sino es también una interpretación de mundo. El medio fotográfico se vuelve peligroso porque al obsesionarse por tener experiencias de primera mano, pensamos que la fotografía tiene esa capacidad mimética que nos asegura aproximarnos a lo real sin la intervención de algún sujeto. Se cree ingenuamente que la fotografía puede darnos un conocimiento certero del mundo, es decir, que a través de imágenes fotográficas podemos conocer lo real tal y como si estuviéramos en la escena.

---

<sup>193</sup> Euve cm. (2010, noviembre 21). Joan Fontcuberta. [Archivo de vídeo]. Recuperado de <http://youtu.be/RJrx6zI5tGE>

<sup>194</sup> V. Fotografías 18 y 19.



**Fotografia 18:**  
**Alfred Eisenstaedt, *VJ Day in Times Square, 1945.***



**Fotografia 19:**  
**Victor Jorgensen, *Kissing the War Goodbye, 1945.***

Empero, el hecho de conocer a través de las imágenes, ¿quién nos dice que no nos están mintiendo?, o en otras palabras, ¿cómo estamos seguros de que esas imágenes nos están mostrando lo real? Si se sigue considerando que la imagen fotográfica puede darnos ese acceso directo a lo real, se tiende a caer en el problema de la falsificación. La confianza absoluta que se le tiene al medio fotográfico permite ser engañado fácilmente, y creer que lo que nos presenta la fotografía es real sin cuestionarlo. No obstante, ¿qué sucede con los casos como los tasaday o del monstruo del lago Ness? ¿Cómo confiar en las imágenes que nos presentan los científicos comprobando una teoría determinada? Sin duda, la fotografía permite mostrar lo que el sujeto, en este caso el fotógrafo, quiere fotografiar. La consideración de que la imagen fotográfica es una copia fiel de lo real queda entredicha cuando se presentan casos que nos demuestran que la fotografía es capaz de engañarnos, pero sobre todo, que sí necesita de un intérprete para su génesis. Es evidente que las fotografías que nos presentan los científicos van a comprobar su teoría porque eso es lo que ellos quieren, y por obvias razones nunca nos presentarían una imagen que ponga en tela de juicio la teoría que defienden. Es necesario comprender que la fotografía no es un medio que no necesite de un operador para su génesis, sino que en ella también –al igual que la pintura y el dibujo– interviene el sujeto en tanto que decide qué plasmar y qué no. Cuando miramos una fotografía vemos la interpretación del fotógrafo plasmado en la imagen, no su ausencia. No debemos olvidar que los hombres son sujetos artísticamente creadores y que, como lo dice, Antonio Aguilera, toda invención humana es histórica. Y la fotografía no se aísla de ser un medio que también responde a intereses y motivos –científicos, sociales, políticos, artísticos, religiosos–,<sup>195</sup> que la convierten en un medio poderoso y riesgoso si se sigue creyendo que puede acercarnos de forma inmediata a lo real.

---

<sup>195</sup> El medio *Hamodia* de Israel informó sobre la manifestación de Francia por los atentados ocurridos el 7 de enero de 2015 a la revista *Charlie Hebdo*. En dicha publicación se presentaban unas fotografías de líderes de Francia y otros países marchando en las calles de París como protesta por los atentados, sin embargo, las imágenes estaban manipuladas ya que aparecían dos mujeres en la primera fila de la marcha: Angela Merkel, canciller alemana, y Federica Mogherini, jefa de la diplomacia europea. Por motivos religiosos, las dos mujeres fueron eliminadas de las imágenes ya que está prohibido la exhibición de imágenes de mujeres. En lugar de la canciller alemana, el diario puso en su lugar al presidente palestino Mahmud Abbas. Dpa, “Diario israelí ultraortodoxo elimina a mujeres en foto de marcha en París”, *La Jornada* [Versión electrónica], Fecha de consulta: 13 de enero de 2015, Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2015/01/13/diario-israeli-elimina-a-mujeres-en-foto-de-marcha-en-paris-3054.html>

## CONCLUSIONES

¿Por qué no considerar a la fotografía como una evidencia irrefutable? Hemos visto que la filosofía de la ciencia clásica converge con el discurso mimético de la fotografía, en tanto que ambas concepciones se fundamentan en una epistemología moderna. Por un lado, la filosofía de la ciencia clásica, en específico los positivistas lógicos, argumentaban que a través de un método podían establecer un conocimiento genuino. El método se convertía en una de sus piedras angulares debido a que constituía el medio por el cual se justificaba la construcción y el conocimiento científico. Carnap, además, apostaba por la necesidad de la depuración del lenguaje. Esta depuración tenía la finalidad de distinguir las proposiciones protocolares y tautológicas de las pseudoproposiciones. Recordemos que, para Carnap, las pseudoproposiciones se caracterizan por no tener una relación con lo empírico, es decir, cuando se escudriñan se descubre que su cimentación no es en el mundo. Este tipo de pseudoproposiciones las podemos encontrar en la Metafísica, debido a que sus enunciaciones se estructuran en proposiciones que no se fundamentan en la realidad. Y la característica primordial que debe tener todo conocimiento que aspire a ser universal y necesario es que sus proposiciones tengan por fundamento lo empírico. De ahí que la verificación tome un papel fundamental en la apuesta positivista, la diferencia entre ciencia y pseudociencia va a radicar en ese punto: en la verificación de proposiciones que se enuncien sobre un hecho empírico. El método ayudaba a esclarecer los conceptos significativos y fundamentaba lógicamente a toda ciencia fáctica. La apuesta por un método implicaba la derogación de todo tipo de pre-juicio, es decir, el científico –al observar al mundo– tenía que quitarse cualquier prejuicio que nublara su observación, la mente que observa se caracterizaba por constituir una especie de *tabula rasa* que conoce los objetos tal y como son, estableciendo una relación Sujeto/Objeto, en donde la observación de lo dado se presenta de modo inmediato.

Por otro lado, cuando nace la fotografía, una de las disciplinas más beneficiadas fue la ciencia. La fotografía se caracterizaba por ser un espejo, es decir, presentaba a la realidad tal cual era. El nuevo medio catapultó la idea de que se podía tener experiencias inmediatas de mundo; la fotografía se había convertido en una de las herramientas de corroboración más poderosas para la ciencia. Los astrónomos, por ejemplo, podían fotografiar el universo para probar sus apuestas –como en el caso de Eddington y su fotografía del eclipse solar de

mayo de 1919–; ya no sólo podían especular, tenían la oportunidad de demostrar y comprobar sus hipótesis. El medio fotográfico satisfacía los ideales positivistas porque permitía entablar una relación de objetividad entre el que observa (espectador) y el objeto que es visto (mundo). Al no necesitar la mano del fotógrafo –la génesis de la imagen fotográfica es automática–, se posicionaba como un medio por excelencia, que se consideraba como un portador de evidencias. Por eso la ciencia y la fotografía se habían vuelto aliadas, ya que ambas se fundamentaban con el ideal de que un sujeto podía conocer a lo real de forma inmediata.

Pero la propuesta positivista se vio eclipsada debido a un sinnúmero de problemas que no se lograron resolver satisfactoriamente. Uno de los principales radicaba en las proposiciones protocolares. En un principio, el cuestionamiento residía en la distinción forma-contenido de una proposición protocolar; ya que si sólo nos quedamos con la forma, no nada más la proposición se reducía a una cuestión formal, sino también se perdía el contenido. Ante esta implicación, optaron por re-definir las proposiciones protocolares y las consideraron como unidades lingüísticas que describían acontecimientos avalados por el consenso científico. No obstante, el nuevo desafío implicaba fundamentar las proposiciones protocolares con criterios subjetivos, ya que la consideración de las proposiciones protocolares como unidades lingüísticas llevaba a que la experiencia no fuera suficiente para otorgar el valor de verdad a las proposiciones, sino que también era necesario el consenso científico. Con lo anterior, los mismos positivistas rompían una de sus piedras angulares: el empirismo.

Además de todos esos problemas, se jugaba otro más peligroso: el poder justificar satisfactoriamente la relación *lenguaje-hecho*. Las reglas de la lógica establecen que una proposición puede ser ligada con otra proposición; sin embargo, la apuesta positivista consideraba que una proposición se podía relacionar con un hecho, cuestión que implicaba un error categorial. La fundamentación del conocimiento científico mediante la relación entre las proposiciones protocolares y la experiencia no estaba bien cimentada, por lo que no se lograba explicar conclusivamente el cómo se relacionaba una proposición protocolar con “lo dado”. Y estos problemas llevaron al positivismo a ser despojados de su sustento tanto lógico como epistemológico, por lo que, en ese momento era necesario volver a pensar el cómo justificar la naturaleza del conocimiento científico.

Una pléyade de pensadores trató de dar una respuesta a tales problemas, y de todos ellos se distinguía uno: Hanson. Norwood Hanson establecía que se debía replantear la noción de observación, ya que la apuesta positivista planteaba una observación ideal. Es decir, el sujeto observaba sin algún prejuicio o idea que lo predeterminaba a ver algo en específico; entendiéndose que había una observación única, para todos los sujetos, dado un acontecimiento determinado, debían observar lo mismo. La propuesta hansoniana, alejándose del ideal positivista, proponía que la observación conllevaba una *interpretación*. La interpretación o los condicionamientos previamente adquiridos, jugaban un papel fundamental en toda observación; ya que éstos son los que dan forma a nuestra visión. Sin estos condicionamientos no tendríamos comprensión de mundo, no podríamos vivir. Por eso son tan relevantes los condicionamientos teóricos, ya que son la base fundamental para la construcción de todo conocimiento, o en otras palabras, son una condición de posibilidad para que sea posible la experiencia –contrariamente al proyecto moderno que, con Descartes, el pre-juicio es estigmatizado. Y para explicar las diferentes posturas de los científicos, Hanson deja claro que cuando habla de que la observación implica una *interpretación* no se refiere a esa interpretación que los científicos hacen *ex post facto* –una interpretación intelectual–; sino a una *interpretación originaria* que se establece desde los condicionamientos previamente adquiridos. La teoría hansoniana se desmarca de una visión neutral en tanto que la visión depende de los pre-supuestos de cada persona. Cada sujeto organiza de manera diferente un acontecimiento, ya que depende de los conocimientos que ha adquirido previamente, para que comprenda un “x” hecho. Por eso ya no se puede hablar de una visión neutral, diferentes sujetos pueden organizar de modo distinto su experiencia aun cuando estén frente a la misma cosa; de hecho, ahí radicaría la existencia de diferentes interpretaciones. Sin embargo, cuando Hanson establece que la interpretación es inherente a la visión, no está hablando de la interpretación *ex post facto* sino de una interpretación constitutiva de la experiencia.

La teoría hansoniana sólo propone ejemplo de imágenes gestálticas para explicar los cambios de percepción. En ese sentido es que la propuesta de Thomas Kuhn complementa la teoría de Hanson. Cuando Kuhn se atreve a citar ejemplos de la historia de la ciencia, es para demostrar que sí existen los cambios de percepción y que éstos se deben a un cambio de *paradigma*. El paradigma funciona como un horizonte de sentido que da la *forma*

organizativa de la experiencia que tiene un científico sobre un acontecimiento determinado. Cuando sucede una revolución científica, los científicos tienen que re-estructurar su visión si quieren entender el nuevo mundo que ha desplegado la nueva teoría predominante. La constelación de objetos se transforma y también se añaden nuevos, de ahí que hablen sobre la venda que se les ha caído de los ojos. El científico se convierte en un *intérprete* en tanto que encuentra nuevos fenómenos con las directrices del nuevo paradigma. Y cuando Kuhn dice que el científico es un intérprete, se refiere a que éste recortará el mundo dependiendo de sus presupuestos. Esta postura hansoniana-kuhniana implicaba que debido a los conocimientos previamente adquiridos, el sujeto se convierte en algo fundamental para la construcción del conocimiento. Ya no es posible relegarlo ni concebir a su mente como una especie de *tabula rasa* que espera a que los objetos lleguen a él para que los pueda conocer. Ahora, a partir de sus presupuestos y los insumos que le daba el mundo, podía construir ese conocimiento.

Y es en ese punto que la filosofía de la ciencia post-positivista y la crítica que se la hace al discurso mimético en fotografía convergen. Varios teóricos, como Rudolf Arnheim, Pierre Bourdieu y Hubert Damisch, reactivaron una crítica que había sido sepultada a finales del siglo XIX. Por su parte, Arnheim consideraba que la imagen fotográfica no era una simple reproducción mecánica sino que ella representaba una elección; en donde sólo se mostraba unos cuantos objetos, una bidimensionalidad en blanco y negro –se entiende que no representa todos los matices de colores que existen en la naturaleza. La fotografía no se generaba a través de una técnica mecánica –una ausencia de sujeto– sino que el fotógrafo tenía una intervención en la génesis de la fotografía, en tanto que elige, discrimina, jerarquiza, etcétera. El medio fotográfico no era un medio automático y mecánico, sino que hay una intención detrás de él.

Por el lado de Damisch y Bourdieu, no sólo se quedaron en un plano perceptual, sino apostaron por los *mecanismos ideológicos* que hay detrás del sistema fotográfico. Es decir, cuando la fotografía es significada en el discurso de mimesis, esta asignación no es azarosa; más bien, existía un interés para que se creyera que la imagen fotográfica era un espejo de lo real. La sociedad del siglo XIX vio en la fotografía un modelo único de veracidad, de objetividad, de inmediatez y de verdad; por eso la consideró un instrumento indiscutible de corroboración –ya que registraba a la perfección a la naturaleza. La fotografía se

engrandecía al ser un medio ideal de observación, al ser el máximo sueño de la modernidad. De ahí que la imagen fotográfica diera la seguridad que ni el mismo ojo humano brindaba. Se había convertido en una extensión del ojo –como una prótesis– que presentaba cosas que, sin ayuda de la cámara, el ojo no podía ver. No es azaroso que la fotografía revolucionara el sistema de representación de la época y, sobre todo, fuera una tecnología al servicio de la verdad. Porque la pintura estaba a la disposición del pintor, y lo que mostraba era lo que había captado el artista en aquel momento, aunado a que este pintor utilizaba su mano para plasmar lo que había observado. Y la pregunta que surge es, ¿cómo sé yo que eso que el pintor me muestra era lo que estaba en ese momento? Por eso los científicos confiaron ciegamente más en la fotografía, porque su génesis era automática y mecánica, no hecha por la mano de un hombre. La pintura no pudo “superar” a la fotografía porque no era una cuestión de representación –en el sentido de que la fotografía es mejor representando a la naturaleza que la pintura–, era una cuestión ideológica, “El atributo realista que se le *impone* a la fotografía es el resultado de una ideología “fotográfica”, de una exactitud “fotográfica”, de una fidelidad “fotográfica”, etcétera”.<sup>196</sup> Y la fotografía al “superar” a nivel representacional a la pintura –que presentaba con perfección a lo real– entonces se adoptaba como un medio que podía corroborar más satisfactoriamente. Por eso mismo los científicos confiaron ciegamente en la fotografía, porque su génesis era automática y mecánica, no hecha por la mano de un hombre.

La consideración del fotógrafo en la génesis de la fotografía lo posicionaba como algo fundamental dentro de la constitución de una imagen. Y, al igual que el científico, el fotógrafo nos mostraba a través de una fotografía cómo *ve* el mundo; por ello, las fotografías no pueden considerarse copias exactas y fieles de la naturaleza sino miradas de hombres distintos que nos muestran su perspectiva de algún acontecimiento. No existe una observación neutra que nos lleve a un conocimiento neutral del mundo; son distintas formas de ver y no por eso son equivocadas.<sup>197</sup> La distinción que el siglo XIX hacía entre pintura y fotografía, se disuelve cuando se quiebra la fundamentación de la fotografía como espejo de lo real. Entonces, la fotografía no puede ser una evidencia irrefutable si su cimentación ha sido fracturada. Una fotografía también es el resultado de una carga teórica, y al igual que

---

<sup>196</sup> V. *supra*, p. 55.

<sup>197</sup> Cf. Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, pp. 29 -30.

el científico en la constitución del conocimiento, el fotógrafo y su carga teórica constituyen a una fotografía. Olvidamos que detrás de toda fotografía se encuentran mecanismos ideológicos, intereses, motivos, expectativas, etcétera, y este olvido (que nos recuerda a Nietzsche<sup>198</sup>) fue muy conveniente para establecer a la fotografía como un espejo. De ahí que para Fontcuberta, la fotografía tiene que ser considerada como *ficcional* en tanto que está al servicio de los intereses del fotógrafo. Por ejemplo, en el caso que he citado anteriormente<sup>199</sup> —los *tasaday*— hay un interés de ocultar la represión ejercida por el Gobierno de aquel país y los medios como la fotografía permitieron creer en ese montaje, porque no se dudaba de la veracidad fotográfica. ¿Quién nos garantiza que no sucede igual con las fotografías utilizadas en la ciencia? Confiar ciegamente en el medio fotográfico implica que seamos engañados fácilmente.

Y a pesar de las críticas lanzadas en 1960, no es sino hasta el nacimiento de la fotografía digital que emerge con más ferocidad el problema del realismo fotográfico. ¿Por qué? Con el nacimiento de la fotografía digital se comenzó a dudar de la relación que, supuestamente, una fotografía tenía con lo real. Con las nuevas tecnologías y, sobre todo, con los nuevos programas de retoque como Photoshop, ¿cómo se sabe que la fotografía, en este caso digital, nos dice algo de la realidad? Esta duda no sólo viraba para la fotografía digital sino también la fotografía argéntica.<sup>200</sup> Sin embargo, se sigue asumiendo que la fotografía digital o argéntica puede ser una evidencia, ya sea en los tribunales de justicia, en las ciencias forenses, en la astronomía, etcétera. Y la pregunta sigue surgiendo: ¿cómo se puede estar seguro que la fotografía digital/argéntica puede mostrarnos lo real? Sin duda, la fotografía lo que muestra es el punto de vista del que está fotografiando. No hay que olvidar que nuestra observación está mediada por la cultura, la sociedad, por nuestra educación, y es algo que no nos podremos quitar porque ésa es nuestra naturaleza —es como renegar de nuestra naturaleza creadora de la que nos habla Nietzsche. La sociedad del siglo XIX le impuso el discurso de espejo de lo real a un medio que, como todo producto

---

<sup>198</sup> “Sólo mediante el olvido de este mundo primitivo de metáforas, sólo mediante el endurecimiento y petrificación de un fogoso torrente primordial compuesto por una masa de imágenes que surgen de la capacidad originaria de la fantasía humana, sólo mediante la invencible creencia en que *este* sol, *esta* ventana, *esta* mesa son una verdad en sí, en resumen: gracias solamente al hecho de que el hombre se olvida de sí mismo como sujeto, por cierto, como sujeto *artísticamente* creador, vive con cierta calma, seguridad y consecuencia.” Friedrich Nietzsche, *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, p. 29.

<sup>199</sup> V. *supra*, pp. 72 – 73.

<sup>200</sup> V. *supra*, p. 1.

humano, no puede dar la objetividad deseada, porque está atravesada por intereses, deseos, motivos –científicos, sociales, políticos, religiosos. Podemos observar que aquella frase: “Una imagen vale más que mil palabras” sigue tan vigente como en el siglo XIX. Somos los herederos de los narcisos de esa sociedad que tanto repudió Baudelaire. Nos convertimos en narcisos e ingenuos en seguir creyendo que la fotografía nos puede dar lo real al alcance de nuestras manos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Arnheim, Rudolf. “On the nature of photography” en *Critical Inquiry*, Vol. 1, No. 1. pp. 149-161. (Sep., 1974). [Archivo PDF]. Disponible en: <http://links.jstor.org/sici?sici=00931896%28197409%291%3A1%3C149%3AOTN-OP%3E2.0.CO%3B2-M>
- \_\_\_\_\_ . *El cine como arte*. Barcelona, Paidós, 1986.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona, Paidós, 1986.
- Baudelaire, Charles. “El salón de 1859. Cartas al Sr. Director de la Revue Française”, en *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, Visor, 1996.
- Bazin, André. “La ontología de la imagen fotográfica” en *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 1990.
- Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia, Pre-textos, 2004.
- Bonfil Olivera, Martín. “¿Quiénes son los científicos?” en *¿Cómo ves? Revista de Divulgación de la Ciencia*. No. 148, p. 7, (marzo, 2011), [Revista electrónica].
- Bourdieu, Pierre. *La fotografía: un arte intermedio*. México, Nueva imagen, 1979.

- Carnap, Rudolf. “La superación de la metafísica mediante el análisis lógico del lenguaje” en *El positivismo lógico*. Compilación de Alfred Jules Ayer. México, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Chamizo Guerrero, José Antonio. *¿Cómo ves? La ciencia*. México, Dirección General de Divulgación de la Ciencia, UNAM, 2013.
- Damisch, Hubert. “Five Notes for a Phenomenology of the Photographic Image” en *October*, Vol. 5, Photography, pp. 70 – 72. (Summer, 1978). [Archivo PDF] Disponible en:  
<http://www.jstor.org/discover/10.2307/778645?sid=21106047946893&uid=3738664&uid=2&uid=4>
- Debray, Régis. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona, Paidós, 1994.
- Dubois, Philipp. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona, Paidós, 1983.
- Freund, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona, Gustavo Gili, 1993.
- Frizot, Michel. *El imaginario fotográfico*. México, Serieve, 2009.
- Fontcuberta, Joan. *Ciencia y fricción. Fotografía, naturaleza, artificio*. España, Mestizo, 1998.

- \_\_\_\_\_ . *El beso de Judas. Fotografía y Verdad*. Barcelona, Gustavo Gili, 2009.
- \_\_\_\_\_ . *Estética fotográfica*. Barcelona, Gustavo Gili, 2012.
- \_\_\_\_\_ . *Fotografía: conceptos y procedimientos. Una propuesta metodológica*. Barcelona, Gustavo Gili, 1990.
- \_\_\_\_\_ . *La cámara de Pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili, 2013.
- Galván Salgado, María de la Cruz. “Interpretar ontológico: convergencia de tradiciones”. *XVI Congreso Internacional de filosofía*. Asociación filosófica de México, 2011, pp. 824 – 838.
- \_\_\_\_\_ . “La experiencia como interpretación en Heidegger y Kuhn: surgimiento de un nuevo paradigma” en *Estudios Filosóficos*. No. LXII. IIF y FFyL-UNAM, pp. 475 – 489.
- \_\_\_\_\_ . “Verdad como *alétheia* y racionalidad en la filosofía de Kuhn” en *La lámpara de Diógenes*, Revista semestral de filosofía, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, arbitrado y aprobado en agosto del 2014, por publicar.

- Hanson, Norwood Russell. “Observación” en *Filosofía de la ciencia: teoría y observación*. Compiladores Ana Rosa Pérez Ransanz y León Olivé. México, UNAM – Siglo XXI, 2010.
- Higley, Peter D. “El primer eclipse fotografiado” (ed.) Jesús Coss, *Del Ångstrom al infinito* en *Luna Córnea*, vol. 21/22, pp. 125 – 127, (enero-junio, 2015), [Revista electrónica].
- Kant, Immanuel. *Crítica de la Razón Pura*. México, Taurus, 2006.
- Kuhn, Thomas Samuel. *La estructura de las revoluciones científicas*. México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- \_\_\_\_\_ . *¿Qué son las revoluciones científicas? Y otros ensayos*. Barcelona, Paidós, 1989.
- \_\_\_\_\_ . *La tensión esencial. Estudios selectos sobre la tradición el cambio en el ámbito de la ciencia*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Nietzsche, Friedrich. *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. Madrid, Tecnos, 1996.
- Pérez Ransanz, Ana Rosa. *Kuhn y el cambio científico*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Potonniée, Georges. *Histoire de la découverte de la photographie*. Paris, 1925, [Archivo PDF]. Disponible en: [www.gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6117287h](http://www.gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6117287h)

- Renn, Jünger. *Albert Einstein: Chief engineer of the universe, Einstein's life and work in context*. Berlín, Wiley-VCH, 2005.
- Rivara Kamaji, Greta. “Nietzsche: crítica de la verdad. El lenguaje y la interpretación” en *Anuario de Filosofía*. Volumen 1, 2007, Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Filosofía y Letras, México 2009. [Archivo PDF], Disponible en: <http://www.journals.unam.mx/index.php/afil/article/view/31434>
- Sánchez Montalbán, Francisco José. *Bajo el instinto de Narciso. El arte de la fotografía: concepto, lenguajes estéticos y metodologías*. España, Universidad de Granada, 2008.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. México, Alfaguara, 2006.
- Sougez, Marie-Loup. *Historia de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 1981.
- Tagg, John. *El peso de la representación*. Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
- Tatarkiewicz, Wladislaw. *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid, Técnos, 2001.

#### REFERENCIAS DE INTERNET:

- <http://www.m-x.com.mx/2015-01-19/se-obsesionan-con-las-selfies-en-el-museo-tamayo/>

- <http://www.cesfia.org.pe/zela/manifiesto.pdf>
- [http://issuu.com/c\\_imagen/docs/lunacornea\\_21\\_22](http://issuu.com/c_imagen/docs/lunacornea_21_22)
- [www.comoves.unam.mx/numeros/ojodemosca/148](http://www.comoves.unam.mx/numeros/ojodemosca/148)
- <http://photography.nationalgeographic.com/photography/enlarge/first-solar-photography>
- <http://youtu.be/RJrx6zl5tGE>
- <http://diane-arbus-photography.com/>
- <http://www.cindysherman.com/>
- <https://www.youtube.com/watch?v=Va5lgaANIDI>
- <http://web.archive.org/web/20101104061053/http://www.fundacion.telefonica.com/es/at/sputnik.html>
- <https://www.youtube.com/watch?v=doAPudeJRII>
- <http://www.elmundo.es/larevista/num84/textos/cosmo1.html>
- <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-aventura-del-saber/aventura-del-saber-joan-fontcuberta-sputnik/1833319/>
- <http://www.fontcuberta.com/>
- <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/2015/01/13/diario-israeli-elimina-a-mujeres-en-foto-de-marcha-en-paris-3054.html>