

**NACIMIENTO DE LA FOTOGRAFÍA EN SU
CONTEXTO EPISTEMOLÓGICO.
POR UNA TEORÍA DE LA FOTOGRAFÍA
COMO CONOCIMIENTO.**

Programa: Word para Windows

Ricardo Guixà Frutos.
(Universidad autónoma de Barcelona. Facultad de Bellas Artes)

C/ Alemania, 68. Sabadell. Barcelona
Tel: 937277922.
e-mail: rguixa@ya.com

8 de Octubre del 2005

EL NACIMIENTO DE LA FOTOGRAFÍA EN SU CONTEXTO EPISTEMOLÓGICO

Después de más de ciento cincuenta años de historia, plantearse una nueva aproximación al nacimiento de la fotografía puede parecer una tarea innecesaria y superada. Sin embargo, desde el punto de vista de una perspectiva histórica integral, aún permanece como un campo de trabajo poco explorado. Recientemente, autores como Jonathan Crary, Geoffrey Batchen, Bernardo Riego o Carmelo Vega, entre otros, han enmendado este vacío historiográfico. No obstante, las circunstancias socio culturales que rodean esta invención todavía plantean cuestiones de calado tan profundo para el desarrollo del medio que merecen por si mismas un estudio específico. Más, si cave, teniendo en cuenta el momento presente, en el que una nueva revolución tecnológica ha puesto de manifiesto una crisis (para algunos permanente), generando la necesidad de encontrar el fundamento que ayude a definir la identidad de lo fotográfico. Tarea nada fácil, pues su huidiza naturaleza parece fluctuar en función de variables tan dispares como la constante evolución de la técnica instrumental que la sustenta, la ingente variedad de usos posibles, o las implicaciones ideológicas y sociales que suscitan en nuestra cultura.

La importancia de esta reciente coyuntura alcanza un interés crucial, en la medida en que los cambios globales que sufre la civilización actual se inician en el mismo momento histórico en el que la fotografía hace su aparición, contribuyendo a ese cambio revolucionario en su particular parcela de la comunicación visual, e integrándose de forma especialmente significativa en lo que vendría a ser el germen del mundo moderno.

1. UNA ASPIRACIÓN ONTOLÓGICA

El intento por crear una ontología de lo fotográfico no es nuevo, casi puede decirse que está implícito en toda aproximación histórica que pretenda aportar luz sobre las causas que han hecho de ella la base de una nueva cultura sustentada en la imagen. Es bien conocido que no existe una respuesta unánime para esta cuestión, que parece haberse convertido en el tema central de los trabajos teóricos en los últimos veinte años. Desde los análisis centrados en la evolución técnica de las primeras historias de la fotografía, los planteamientos han variado hacia un enfoque sesgado por la progresiva autonomización de sus productos, provocada por la parcelación de los innumerables usos que fue conquistando a medida que se implantaba como sistema de representación.

En la mayoría de los acercamientos históricos surgidos en las últimas décadas, se puede apreciar una lectura bipolar en torno al acto fundacional que inaugura y define las posibilidades comunicativas de la fotografía, estableciendo una división de las mismas en dos categorías separadas y aparentemente irreconciliables: documentos u obras de arte. En gran medida, la tesis que se plantea en este breve escrito pretende relacionar ambas esferas en base a una aproximación epistemológica que permita encontrar un criterio unificado de estudio, partiendo del análisis del entorno sociocultural que alimenta el germen de su concepción.

Desde esta perspectiva, la invención de la fotografía se entiende a la luz de una epistemología aplicada, en el contexto más amplio de la búsqueda de conocimiento en el que, ciencia, arte y filosofía, se fusionan con un interés común: dar respuesta a los interrogantes que plantea la vida consciente del ser humano. Desde mi particular punto de vista, la fotografía nace como un modo de cognición que aspira a trascender su propia superficie sensible, en tanto que

medio con capacidad de expresión creativa. Más aun, que el acto fotográfico en si mismo esta dominado por un anhelo trascendental, sin implicaciones metafísicas, en una clara disposición a intentar ir más allá de la huella luminosa de lo visible, manifestado como una necesidad de ampliar el ámbito de percepción sensorial que permita superar las barreras del conocimiento directo y empírico, inevitablemente restringido de los sentidos.

Obviamente, un fenómeno tan complejo como el fotográfico no puede reducirse a un solo factor, y esta peculiar interpretación no es aplicable de manera plana y uniforme al conjunto de sus variadísimos usos (aunque si a una gran cantidad de ellos), pero sirve para establecer un punto de partida enriquecedor en el panorama de su tradición historiográfica.

2. EL GERMEN

A finales del siglo XVIII e inicios del XIX, una vasta renovación político, social y cultural rompe la estabilidad mantenida hasta el momento, provocando cambios profundos en la mentalidad occidental que establecerán el ambiente propicio para la concreción de de la fotografía. Estas transformaciones, a su vez, mediatizarán y marcarán de forma casi indeleble el estatuto ontológico de la misma.

La consolidación de la industria, implantando un nuevo orden que modifica la relación del hombre con su entorno, junto al nacimiento de la ciencia moderna y su asociación con la tecnología, impulsarán un progreso técnico y económico que sentará las bases de una nueva visión de la naturaleza, en la que el ser humano adquiere un renovado interés por conocerla y dominarla, con la necesidad y capacidad de transformarla en su propio beneficio. Bajo estas circunstancias, el campo del saber se reduce a la ciencia físico-natural y la técnica, como aplicación de la ciencia, deviene la interpretación práctico-instrumental de la razón.

Impulsada por los nuevos descubrimientos en el campo de las ciencias naturales, la historia de la tecnología inicia a finales del siglo XVIII uno de sus momentos de mayor efervescencia creadora. Sin embargo, la mayor parte de estos inventos, especialmente en las primeras décadas, no proceden de algún tipo de avance científico, “la maquinaria del siglo XIX fue más bien el resultado de la combinación de viejos principios que de aplicación de nuevas leyes” (Levinas, 2001: 304). La fotografía se ajusta perfectamente a esta aseveración, erigiéndose como digna hija de su época

Es bien sabido, que la concepción de este revolucionario sistema de representación surgió como la culminación de una necesidad social y cultural que se manifestó en occidente de modo especialmente intenso a principios del siglo XIX. Lo que resulta particularmente interesante es el hecho de que esa ambición brotara precisamente en este periodo histórico concreto; a pesar de que la cámara oscura era un instrumento común entre intelectuales y artistas desde hacia varios siglos, y de que ya se poseían los conocimientos suficientes para la captación de la imagen desde la divulgación de los experimentos de Schulze en 1727. A mi juicio, las causas que provocan esta necesidad imperiosa surgen de la evolución de las teorías del conocimiento, tomando como principal centro de interés la comprensión de la naturaleza y enmarcadas en una búsqueda global que condujo a los grandes logros por los que sería conocido el siglo en épocas posteriores.

El nacimiento de la fotografía se produce como resultado de una larga serie de investigaciones en las que se ven implicados distintos personajes de formación y cultura muy diversa. En el conjunto de candidatos a inventor de la misma, destaca la variedad de intereses que demuestra su perfil humano. Las

inquietudes que denotan oscilan entre las ciencias y las artes, sin decantarse de forma manifiesta por ninguno de los campos del saber. Para comprender mejor esta versatilidad de habilidades y vocaciones hay que destacar que a principios del siglo XIX todavía no se había producido la separación entre las diferentes ramas de la cultura, con una clara división de las competencias tal y como ahora las conocemos. Los límites de cada una se mantenían con una cierta indefinición, por lo que todo el saber formaba un continuo en el que los hombres se desplazaban libremente.

Era muy común entre los sabios del momento alternar su ocupación en áreas tan variadas como la botánica, la óptica, la pintura, el dibujo, la lingüística, la filosofía, la química o las matemáticas, perfectamente ejemplificado por Henry Fox Talbot. Eminentes científicos como, Otley, Danton o Humphry Davy tenían una formación básicamente autodidacta que se alimentaba de sus interés particular y la pasión por las materias estudiadas. También era habitual que las personas vinculadas al ámbito de la ciencia sintieran una gran tracción por el mundo del arte y la creación. Más de uno era un inspirado poeta o un diestro pintor, como el insigne físico y químico Michael Faraday.

De la misma manera, y recíprocamente, los artistas se interesaban y estudiaban las novedades aportadas por los científicos, llegando incluso a teorizar en ese ámbito, como demuestran algunos de los más destacados miembros del romanticismo. Un ejemplo singular de esta versatilidad intelectual sería Goethe, conocido principalmente por su labor como poeta, pero que se atreve a refutar la teoría de la luz de Newton en su tratado sobre *la ciencia de los colores* de 1810; o el Filósofo Shopenhauer, cuyos estudios de fisiología contribuyeron a crear un nuevo modelo de visualidad. La fotografía se nutre de estas fuentes que marcan

de forma permanente una doble naturaleza epistemológica, en la que las influencias del pensamiento romántico y positivista se entremezclan y superponen, configurando la particular idiosincrasia de lo fotográfico.

Situando el nacimiento de la fotografía en este contexto coyuntural, podemos constatar que en todos los autores implicados, ya provengan de una vertiente más artística o desde una práctica más ligada a la ciencia, destaca una necesidad por encontrar un método que permitiera la consecución de imágenes naturales creadas por la propia luz. Tal y como podemos leer en sus escritos, la naturaleza se muestra como un elemento de interés común que actúa como detonante de la idea que les mueve. Las investigaciones de Batchen documentan ampliamente este aspecto.

Aunque no cabe duda del evidente interés por “la naturaleza” que demuestran estos inventores, los conceptos por ellos empleados son ambiguos y no revela un propósito claro respecto al tipo de conocimiento que esperaban de su trabajo. No se puede afirmar que su móvil principal fuera un deseo epistemológico explícito y manifiesto, sino más bien implícito en su propia esencia. No disponemos de la información suficiente para proclamar con contundencia que ésta fuera la auténtica intención de los padres de la fotografía, pero el grado epistémico indudable del resultado estaba irremediabilmente contenido en su descubrimiento.

Este es un componente característico de muchos de los hallazgos del siglo XIX.

A este respecto:

“Michel Foucault legitimó un acceso a la historia intelectual que trasciende el conocimiento de los agentes del pasado. Dejó inequívocamente claro que lo “inconsciente positivo” es un factor significativo, quizás decisivo, en la constitución de un

sistema de ideas. Refiriéndose específicamente al período "clásico" de la ciencia, Foucault señaló que su *episteme*:

«no estaba ciertamente presente en la conciencia de los científicos; o que la parte de la que eran conscientes era superficial, limitada y casi fantástica» (Dolezel, 1997: 21).

Es imposible desligar los productos de una era de su momento histórico, y la fotografía es un ejemplo paradigmático de esta aseveración.

Así pues, El estudio de lo natural se convierte en el primer peldaño en las motivaciones que dieron lugar a la invención de la fotografía. Pero, ¿qué significado tenía la palabra naturaleza para esos autores?, ¿qué causas determinan este interés por su representación mecánica? y, sobre todo, ¿Qué consecuencias tiene para las posteriores aplicaciones de la fotografía?

3. VISIONES DE LA NATURALEZA

Como ya hemos visto, a inicios del siglo XIX, la aparición de un nuevo criterio de organización social basado en la industria tiene como resultado el advenimiento de la "sociedad industrial", marcando un punto de inflexión en el vínculo del ser humano con su hábitat natural.

3.1 LA SUBJETIVIDAD ROMÁNTICA

El vertiginoso crecimiento de las grandes capitales, unido al nacimiento de nuevos núcleos urbanos cerca de las fuentes de energía o de las materias primas para la industria, provocó una progresiva urbanización de los territorios. Simultáneamente, la presión demográfica y las transformaciones económicas propiciaron una redistribución geográfica y profesional de la población. En estas condiciones, la paulatina pérdida de contacto del ser humano con el entorno natural más inmediato provocó una nostalgia de la naturaleza, con el consecuente aumento del interés de sus habitantes por recuperar una relación,

antaoño más pr3xima e inmediata, con aquella parte de lo existente que mantenía una unióon más estrecha con la creaci3n divina. En sectores cada vez más amplios empieza a imponerse una visi3n idealizada, e incluso espiritualizada, de la misma.

El movimiento Romántico plasma esta nueva sensibilidad, generando una percepci3n de lo natural en el que la visi3n objetiva del mundo queda desplazada por la identidad subjetiva del espectador que la contempla y representa. Este retorno al individualismo nace como reacci3n permanente a lo establecido, con un rechazo a la rigidez del pensamiento racionalista, consecuencia de una profunda crisis de los valores del antiguo r3gimen. La sustituci3n de la experiencia del mundo por la experiencia del interior mediatiza su perspectiva de lo natural, dejando una profunda influencia en el campo de la est3tica de los siglos venideros. El arte se revaloriza como m3todo de conocimiento, por lo que la creaci3n artístca pasa a ser considerada como la mejor vía para acceder a la cognici3n de lo trascendental a trav3s de la naturaleza.

La fotografía, en tanto que medio de representaci3n con cualidades est3ticas, tambi3n acus3 el vigoroso influjo de estas ideas. Cuando la fotografía alcanza la madurez necesaria y surge la necesidad de la expresi3n artístca, los axiomas acuñados en este períoood florecen en las obras de los nuevos autores. Mientras tanto, este espíruto permanece latente en la semilla plantada por el talante romántico de sus inventores y entusiastas promotores.

3.2 CIENCIA, IMAGEN Y CONOCIMIENTO

Paralelamente, desde el punto de vista científfico, la perspectiva que se tenia de la naturaleza se encontraba en un momento de transici3n, en el que las viejas

teorías convivían y polemizaban con las nuevas concepciones surgidas del estudio de sus manifestaciones. El creciente aumento a lo largo del siglo del caudal de información, obligará a una progresiva especialización de sus investigadores, por lo que cada vez será más difícil un conocimiento global del conjunto de los fenómenos. Los importantes avances en el campo de la biología, la geología, la física y la química, conducirán a un espectacular cambio en la concepción del la vida y el propio universo, en la que los dogmas propugnados por la iglesia serán sustituidos gradualmente por conocimientos empíricos obtenidos mediante la observación y el experimento.

Asociar el conocimiento a la observación es un componente que siempre ha estado presente en la ciencia antigua. Hacia el siglo XVI la observación directa de la naturaleza pasó a considerarse como el método más adecuado para su estudio, lo que comportó un importante auge de las técnicas de representación gráfica. El análisis del los fenómenos naturales requería un sistema de recopilación de datos en el que las imágenes aportaban una descripción de gran eficacia explicativa que permitía a científicos visualizar lo que solamente había sido descrito con palabras. En tiempos en los que la ciencia se veía limitada por la precariedad de sus instrumentos de apoyo, la ilustración se convirtió en una aliada imprescindible a la hora de representar lo que unos pocos privilegiados tenían la oportunidad de presenciar.

Con el advenimiento de la era industrial la cultura moderna potencia la relación entre ciencia y tecnología, culminando en una instrumentalización de los procesos de investigación. La intervención de un aparato que amplía, certifica y mediatiza las informaciones obtenida a través de los cinco sentidos se convirtió en el fundamento epistemológico indisociable al conocimiento de la modernidad.

La invención de la fotografía se inscribe en esta dinámica. Ya desde antes de su concepción, el legado de la cámara oscura consignaba la idea implícita de incrementar el conocimiento de aquello que se representaba en su interior. Sin embargo, al igual que otros instrumentos ópticos para extender la visión, como el microscopio o el telescopio, la percepción esencial que se obtenía de su contribución no quedaba alterada por los datos que aportaba. El universo natural por ella representado se mantenía dentro de los parámetros del pensamiento imperante.

A inicios del siglo XIX, y según las hipótesis de Jonathan Crary, surge un nuevo modelo de visión caracterizado por la separación del observador como figura activa, y el objeto como elemento pasivo de contemplación. Como consecuencia, se impone un estándar de conocimiento en el que las imágenes cobrarán un renovado poder de información y veracidad. En esta situación, nace la fotografía bajo un nuevo paradigma visual, caracterizado por una crisis en la credibilidad de los sistemas de percepción que impulsa una necesidad de objetividad y rigor en las representaciones artificiales. Dentro del deseo de lo fotográfico está implícita la intención de sustituir el ojo humano por la cámara, como una retina artificial, aséptica e infalible.

Durante las primeras décadas del siglo XIX, los trabajos en torno al conocimiento de las funciones fisiológicas de nuestro equipamiento sensorial llegaron a la idea de una “visión subjetiva”, en la que el mismo cuerpo actuaba como mediador de la información, alterando sus propias percepciones, lo que convertía la visión en algo defectuoso y poco fiable. Ante esta perspectiva, la comunidad científica manifestó la creciente exigencia de un instrumento de representación realmente veraz, en el que no terciase la intervención de artista ni ilustrador. Esta necesidad

nació asociada a cualquier especialización de la ciencia basada en el principio de la observación y la descripción. Astronomía, biología, botánica y geografía, entre otras muchas otras ramas del saber, precisaban de un ojo educado y una mano diestra para recopilar la información básica que permitiera la consecución de su labor investigadora. Un fallo de transcripción podía modificar el resultado de forma drástica, alterando la autenticidad de las conclusiones obtenidas. La fotografía vino a responder a estas necesidades técnicas como la culminación del camino inaugurado por el descubrimiento de la perspectiva en el renacimiento.

Este cambio de mentalidad todavía era difuso en los albores del siglo XIX, y los inventores trabajaban de forma inconsciente -en el sentido atribuido por Foucault- en torno a la idea de una máquina capaz de crear las imágenes por si misma, tal y como hemos estudiado: una idealizada instrumentalización de la visión. Examinando sus textos al respecto, esparcidos en diarios personales, cartas y comunicados oficiales, la conclusión general es que todos ellos manifiestan el deseo de obtener imágenes de la naturaleza de forma natural, es decir, sin intervención de la mano del hombre. El concepto de máquina o sistema mecánico de reproducir la realidad, esta presente desde el inicio de la invención y hay que integrarla en el contexto más amplio del maquinismo decimonónico.

La gran expansión de la técnica a finales del siglo XVIII propició la aparición de máquinas complejas que sustituyeron progresivamente el trabajo animal y humano, provocando la aparición de un mundo artificial paralelo, al lado del natural, que en muchos sentidos se consideraba mejor que el propio original. La fotografía se presenta como una mejora de las máquinas de dibujar tan populares en aquella época. El Fisionotrazo, la cámara lúcida o la propia cámara oscura, se utilizaban como instrumentos de documentación, como ayuda, o como simple

divertimento, por aquellos que querían evitar el esfuerzo necesario de un largo aprendizaje que les capacitase para una reproducción mimética de la realidad.

Pero la cámara fotográfica no fue un instrumento más, pues supuso un giro copernicano en la concepción de la óptica tradicional. Cuando el Daguerrotipo es presentado oficialmente en 1839, la gran novedad que aportó no fue la propia cámara como instrumento generador de imágenes, sino la capacidad del soporte químico fotosensible para recoger esa imagen de manera duradera, rápida, estable y automática. Gracias a esta reacción fotoquímica natural, la imagen virtual de la cámara oscura se materializaba en un objeto real, tangible, por la acción de la propia luz. La magia se convertía en ciencia.

El conocimiento más profundo de la naturaleza ahora disponía de un nuevo aliado: una máquina que sustituía al impreciso artista por una aséptica, veloz (comparativamente hablando) y extremadamente precisa herramienta de trabajo. Esta, característica que fue afianzándose con los años, supuso una redefinición de lo visual que propiciaba una necesaria reeducación del ojo, inaugurando una nueva forma de conocimiento. Gracias al poder amplificado de su visión la cámara se convirtió en un instrumento de verificación y revelación.

La confluencia del nacimiento y desarrollo entre la ciencia moderna y la fotografía, creó una percepción de lo fotográfico asociada al documento tan poderosa que neutralizó durante mucho tiempo las otras posibilidades de aprehensión. El éxito del paradigma positivista y su implantación en gran parte de la comunidad científica propició que los productos de la cámara asumieran los valores de objetividad, veracidad y rigor propios del pensamiento Comtiano, marcando la concepción dominante del tipo de conocimiento proporcionado por

sus usos mayoritarios, y abocando la fotografía a una escisión epistemológica entre sus aplicaciones artísticas, científicas o documentales.

Desde la perspectiva actual, en un momento en que las barreras entre arte y ciencia empiezan a diluirse, y la llamada “tercera cultura” emerge en el cambio de milenio como un nuevo modelo de saber humanista, fruto del signo de los tiempos, la fotografía se sitúa desde sus orígenes en la frontera entre dos modos de acceder al mundo, reforzando el carácter epistémico de su propia naturaleza y reivindicando una apertura que ayude a potenciar una circulación de signos y materiales entre ambos sistemas culturales.

BIBLIOGRAFÍA

CRARY, Jonathan. *Techniques of the observer. On vision and modernity in the nineteenth century*, 1ª ed. Massachusetts: October books 1991: 183 p.

BATCHEN, Geoffrey. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*, 1ª ed. Barcelona: Gustavo Gili, 2004: 256 p.

DOLEZEL, Lubomír. *Historia breve de la poética*, 1ª ed. Madrid: Síntesis, 1997: 268 p.

LEVINAS, Marcelo Leonardo. “Filosofía y ciencias de la naturaleza en el siglo XIX”. En: *La filosofía del siglo XIX*, 1ª ed. Madrid: Trotta 2001: pp. 303-335

RIEGO, Bernardo. *La introducción de la fotografía en España*. 1ª ed. Girona: Centre de Recerca i Difusió de la imatge, 2000: 255 p.

VEGA, Carmelo. *El ojo en la mano. La mirada fotográfica en el siglo XIX*, 1ª ed. Girona: Centre de Recerca i Difusió de la imatge, 2004: 143 p.

RESUMEN

Un análisis del germen de la invención de la fotografía en su contexto económico, social y cultural, desde una perspectiva epistemológica. Parte de la idea de entender el hecho fotográfico como un modo de conocimiento visual dotado de una doble naturaleza ontológica que se sitúa entre el arte y la ciencia, influenciada por el pensamiento romántico y positivista.

PALABRAS CLAVE

Fotografía
Invención
Ontología
Epistemología
Siglo XIX
Ciencia
Romanticismo
Positivismo