



FOTOGRAFÍA Y REALIDAD (ARQUITECTÓNICA)

Antonio J. Gómez-Blanco Pontes y Rafael García Quesada

«El ojo que tú ves no es
ojo porque tú lo veas;
es ojo porque te ve.»

A. Machado 1

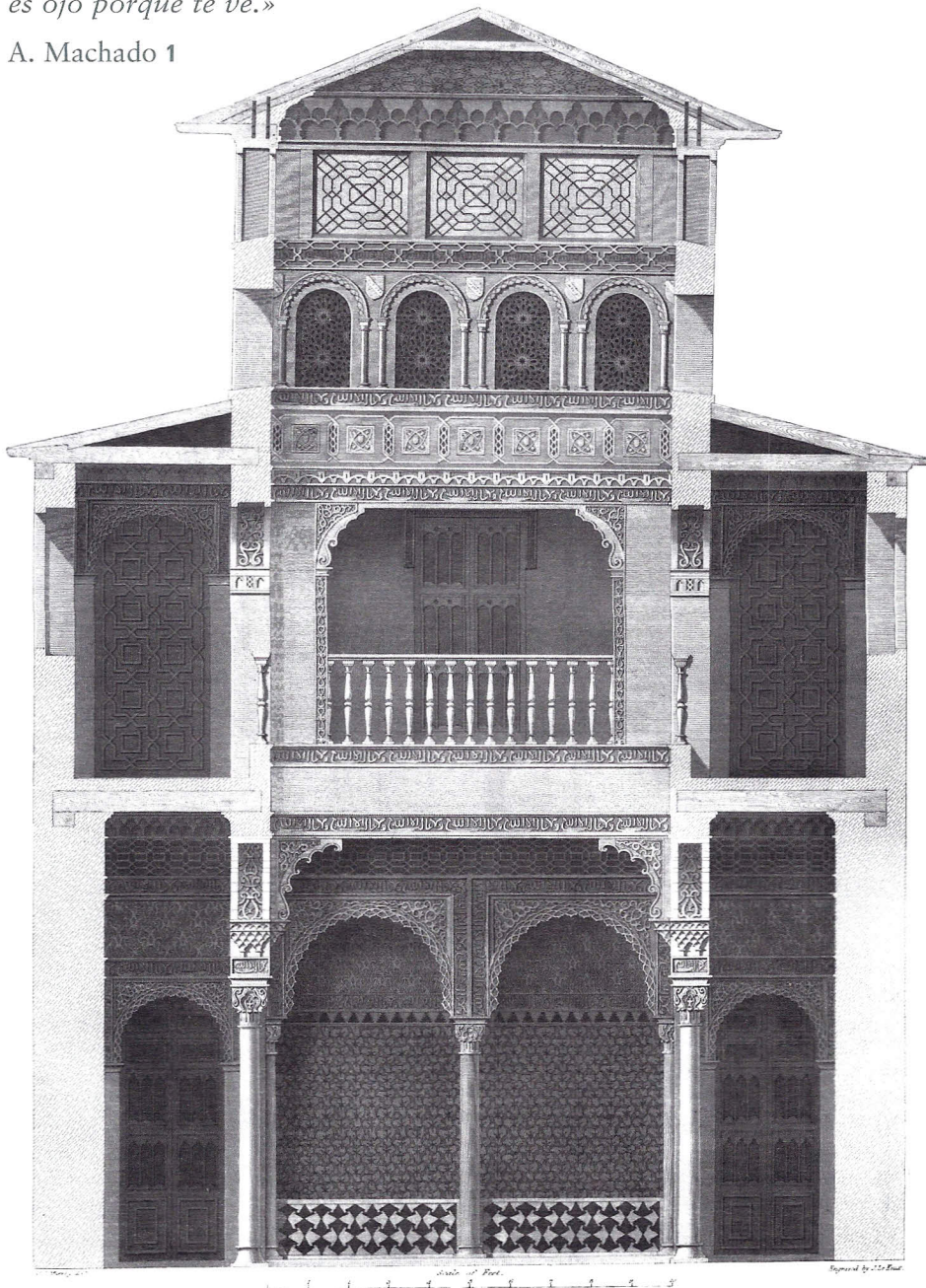


Fig. 1

CONCERT ROOM OF THE BATHS.

1 / MACHADO, A.: *(Proverbios y cantares)* a José Ortega y Gasset, Ed. RBA Instituto Cervantes, "Antonio Machado Obras completas", Barcelona, 2005, p. 626

2 / Nos referimos a las imágenes que requieren de ciertas tecnologías para lograr ser visualizadas; *tecnologías de visualización*. Se entiende que las *imágenes mentales* merecerían otro tipo de análisis.

3 / Véase GÓMEZ-BLANCO PONTES, A.: *Un análisis sistémico de la imagen fotográfica de arquitectura*, Ed. Universidad de Granada, Granada, 2003, p. 15

Al estudiar cualquier tipo de realidad por medio de sus imágenes 2, es conveniente detenerse previamente en la realidad de la propia imagen antes de abordar el análisis del objeto representado. Aun a riesgo de parecer pro-kantianos, consideramos que la forma de acercarse a la realidad de las imágenes tiene en parte su analogía con el modo en que Kant plantea acercarse al "en sí" de las cosas, a través de nuestras "categorías". De igual forma que nuestro conocimiento, según Kant, no puede acceder al "en sí" o *noúmeno* de las cosas, sino a través de nuestras categorías, en nuestro conocimiento de la realidad de las imágenes también intervienen nuestros propios filtros y ropajes.

La realidad arquitectónica puede modelizarse según diferentes tipos de imágenes (y grados de iconicidad) 3. Algunas de ellas puramente técnicas, como puedan ser los planos de plantas, alzados o secciones; otras, más susceptibles de valoración *artística*, como las representaciones pictóricas, fotográficas o audiovisuales. El plano de planta de una edificación puede ser, y de hecho lo es en algunos casos, una auténtica obra de arte (Fig. 1), pero la carga de contenido denotado es sin duda muy superior al del contenido connotado. No sucede lo mismo, por ejemplo, con los antiguos grabados románticos de nuestras ciudades (Fig. 2). En estos casos, el interés en decir –sugerir– algo que vaya más allá de la mera *huella gráfica* constituye con frecuencia una constante que se aprecia con mayor fuerza aún que el contenido denotado.

Sea como fuere, cabría preguntarse si la comunicación visual a través de imágenes consiste más en un medio de



4 / SARTORI, Giovanni: *Homo videns. La sociedad teledirigida*. Ed. Taurus. Pensamiento, Madrid, 1998, p. 69.

5 / *Ibid.*, pp. 69-70.

conocimiento, o preferentemente en un medio de opinión. Ante una imagen fotográfica cualquiera, esta no sólo nos ofrece aquella información aséptica de lo representado; el poder de comunicación de la imagen trasciende el contenido directamente visible de la imagen. También hemos de saber ver su intencionalidad. En ocasiones, esta intencionalidad (guiada por una opinión) falsea la realidad mediante sub-informaciones, sobre-informaciones o des-informaciones. Pero la opinión también puede ser una condición apriorística que determina el sucesivo conocimiento de la información a través de la imagen. Giovanni Sartori comenta en su ensayo, *Homo videns. La sociedad teledirigida*, cómo concibe él la “opinión pública”:

“En primer lugar, la opinión pública tiene una ubicación, debe ser colocada: es el conjunto de opiniones que se encuentra en el público o en los públicos. Pero la noción de opinión pública denomina sobre todo opiniones generalizadas del público, opiniones endógenas, las cuales son del público en el sentido de que el público es realmente el sujeto principal. Debemos añadir que una opinión se denomina pública no sólo porque es del público, sino también porque implica la res pública, la cosa pública, es decir, argumentos de naturaleza pública: los intereses generales, el bien común, los problemas colectivos” 4.

Por tanto, se hace necesario distinguir entre lo que puede ser una intención comunicativa a través de la imagen, y lo que es consecuencia de esa intención aplicada a un colectivo. Dicho de otro modo, tenemos que saber distinguir entre opinión individual y

opinión pública; aunque ambas determinen y condicionen por igual el acto comunicativo de la imagen.

Pero según Sartori, la opinión en términos filosóficos es pública y esencialmente “doxa”, lo que se opone al conocimiento científico o “epistème”, se opone a la verdad objetiva:

“Cabe destacar que no es correcto decir “opinión”. Opinión es doxa, no es epistème, no es saber y ciencia: es simplemente un “parecer”, una opinión subjetiva para la cual no se requiere una prueba. Las matemáticas, por ejemplo, no son una opinión. Y si lo analizamos a la inversa, una opinión no es una verdad matemática. Del mismo modo, las opiniones son convicciones frágiles y variables. Si se convierten en convicciones profundas y fuertemente enraizadas, entonces debemos llamarlas creencias (y el problema cambia)” 5.

Esta precisión lingüística al hablar de opinión como doxa proviene de Parménides. El primer metafísico, el filósofo de la inmutabilidad del ser, es quien plantea la mutabilidad de la opinión como doxa que se arrastra en la terminología filosófica hasta nuestros días. Aunque se conserva bien poco del poema en el que habla de vía de la opinión, al menos se ha sacado en claro que ésta no se alimenta del conocimiento del entendimiento, sino de la sensación. Según Parménides, sobre la base de este conocimiento sensible surge la idea del devenir y de la multiplicidad mundana. En realidad no es sino un engaño o imaginación, como después dirá también Spinoza. Para Parménides, el conocimiento sensible no es un ideal, aunque la gran masa de hombres no parezca desear

otra cosa; queda encerrada en la opinión y la apariencia.

Cuántas veces hemos visto en una imagen la opinión pública que, según Sartori, es ajena a la verdad objetiva. Cuántas veces hemos visto que la imagen está realmente informada por la opinión que la precede. Ante esta situación cabría preguntarse, ¿se puede conocer el “noúmeno” de una imagen fotográfica?, ¿es realmente posible conocer la verdad a través de una imagen fotográfica?

Sea la fotografía de la Fig. 3 (de una cierta realidad arquitectónica). Imaginemos que se sabe el nombre de su autor; la hora y fecha en que fue obtenida; el modo en que se realizó (tipo de cámara, punto de vista, etc.). Supongamos que también se conoce el momento personal, creativo y profesional en el que entonces se encontraba el fotógrafo. Por supuesto también podríamos saber todas las características (históricas, tipológicas, económicas, sociales, etc.) del edificio fotografiado. Pues bien, una vez recopilados todos estos datos, siempre nos faltará algo para completar el genoma de la imagen: la dirección e intensidad del viento en el instante de la toma, el sonido que le acompaña, el olor existente, etc. ¿No parece esto la Teoría del Caos?. Se ha llegado a decir que la batida de las alas de una mariposa puede provocar un huracán a miles de kilómetros. Haciendo una lectura a la inversa, deductiva, del huracán a la batida de las alas, ¿podremos saber lo que realmente motivaría la toma de la imagen fotográfica, conocer toda su verdad?. Para contestar a esta pregunta habría que tener en cuenta el análisis que hace Kant en su

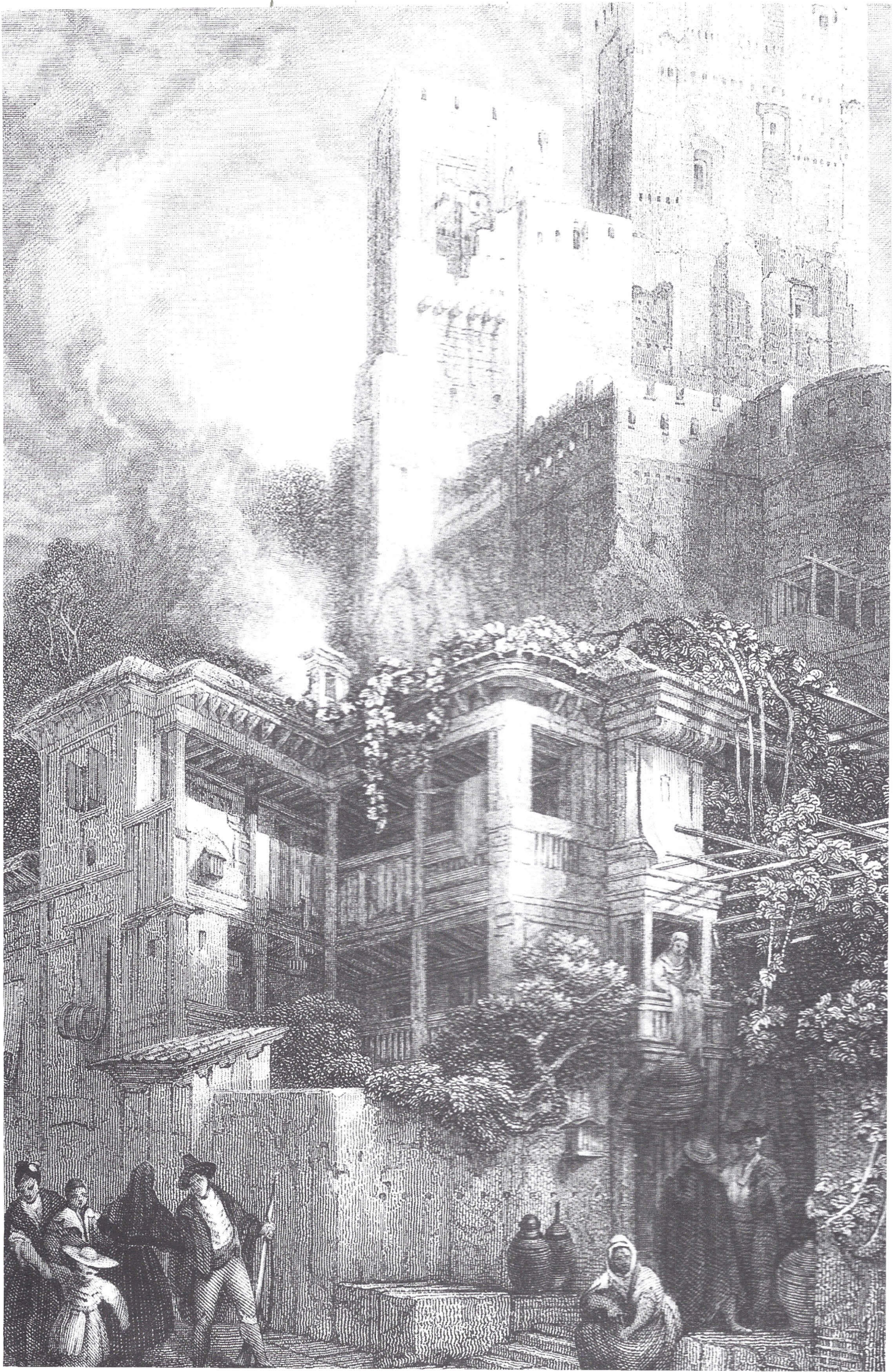


Fig. 2

6 / CHALMERS, Alan F: *¿Qué es esa cosa llamada ciencia?*, Ed. Siglo XXI de España Editores S.A., Madrid, 2003, p. 45.

epistemología de las categorías. No para hacer un paralelismo inmediato con la materialidad de la imagen, sino para saber los rasgos generales de una teoría que pretende dar solución a un tema muy similar.

Kant, en su *Crítica de la Razón Pura*, nos dice que el material de la sensación fue configurado en percepción sensible, gracias a las formas de intuición de espacio y tiempo. Así, en este plano superior de pensamiento, todo el material de percepción debe configurarse en experiencia científica por las formas de juicio. Kant llama a estas formas de juicio *categorías* del entendimiento, relativas a: la *cantidad* (unidad, pluralidad y totalidad); a la *cualidad* (realidad, negación y limitación), a la *relación* (substancia/accidente, causa/efecto y reciprocidad) y a la *modalidad* (posibilidad, existencia y necesidad). Es el propio sujeto el que dota al objeto de estas formas que él posee *a priori*, con independencia de la experiencia y como condición de posibilidad de toda experiencia. Por lo tanto, el objeto de conocimiento no es el *noúmeno* (la cosa en sí misma) sino el *fenómeno*, que construye el sujeto a partir del «caos de sensaciones» (o «rapsodia de impresiones») que le aporta la experiencia, ordenándolo según sus formas y categorías *a priori*.

Sin entrar en valoraciones, digamos que es muy sugerente la idea que incita a Kant a definir el filtro del conocimiento. No nos importa tanto el número y definición de los filtros a través de los cuales fluye la realidad hasta llegar a nuestro conocimiento, sino que alguien en su momento se tomara la molestia de cuantificarlo, medirlo, como prueba de su existencia.

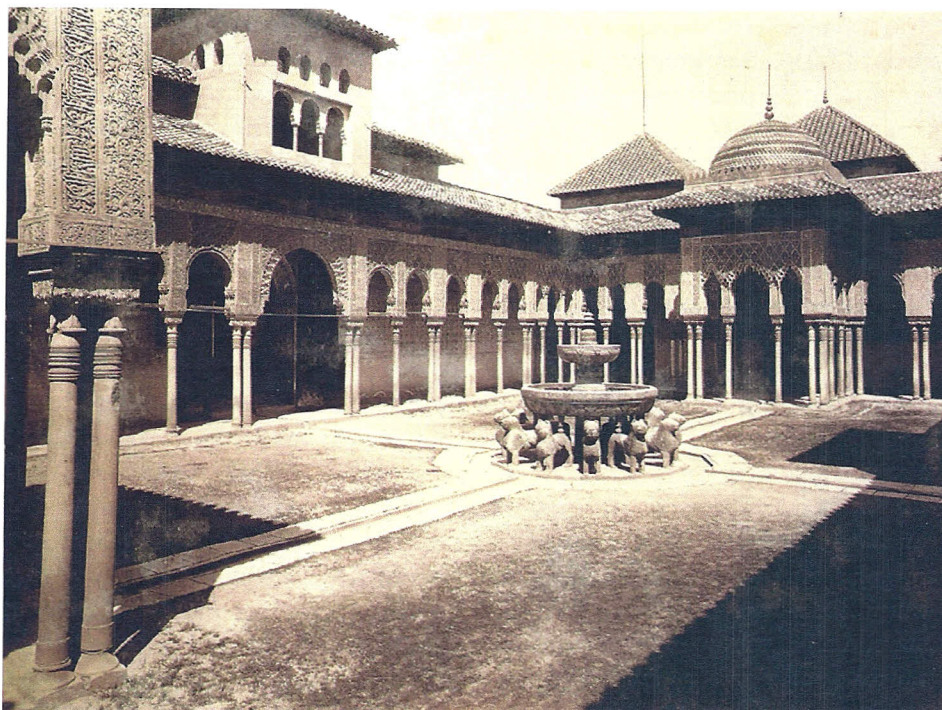


Fig. 3

Según esto, el análisis de cualquier imagen fotográfica presupone cierto filtrado por parte de nuestras categorías. Alan F. Chalmers nos ofrece su contemporánea opinión sobre la citada epistemología kantiana:

“Una respuesta usual a lo que estoy diciendo acerca de la observación, apoyado por la clase de ejemplos que he utilizado, es que los observadores que ven la misma escena desde el mismo lugar ven la misma cosa, pero interpretan de diferente modo lo que ven. Deseo discutir este punto. En la medida en que se refiere a la percepción, con lo único que el observador está en inmediato y directo contacto es con sus experiencias. Estas experiencias no están dadas de modo unívoco ni son

invariantes, sino que cambian con las expectativas y el conocimiento del observador. Lo que viene unívocamente dado por la situación física es la imagen formada en la retina del observador, pero el observador no tiene contacto perceptual directo con la imagen. Cuando el inductivista ingenuo, y muchos otros empiristas, suponen que hay algo unívocamente dado en la experiencia que puede interpretarse de diversas maneras, están suponiendo, sin argumentarlo a pesar de las muchas pruebas en contra, que hay una correspondencia unívoca entre las imágenes de nuestras retinas y las experiencias subjetivas que tenemos cuando vemos. Están llevando demasiado lejos la analogía de la cámara” 6.



Se trata de un enfoque más que potencia el sujeto como agente de la epistemología. Un poco más adelante, y para aclarar su postura, Chalmers concluye con una apertura hacia la realidad de la representación gráfica:

“En primer lugar, no afirmo en absoluto que las causas físicas de las imágenes de nuestras retinas no tengan ninguna relación con lo que vemos. No podemos ver exactamente lo que queremos. Sin embargo, mientras que las imágenes de nuestras retinas forman parte de la causa de lo que vemos, otra parte muy interesante de esa causa está constituida por el estado interno de nuestras mentes o cerebros, el cual dependerá evidentemente de nuestra educación cultural, nuestro conocimiento, nuestras expectativas, etc., y no estará determinado únicamente por las propiedades físicas de nuestros ojos y de la escena observada. En segundo lugar, en una gran diversidad de circunstancias, lo que vemos en diversas situaciones sigue siendo completamente estable. La dependencia entre lo que vemos y el estado de nuestras mentes o cerebros no es tan sensible como para hacer imposible la comunicación y la ciencia. En tercer lugar, en todos los ejemplos que se han citado aquí, los observadores ven en un cierto sentido la misma cosa. Yo acepto, y presupongo a través de este libro, que existe un solo y único mundo físico independiente de los observadores. De ahí que, cuando unos cuantos observadores miran un dibujo, un trozo de aparato, una platina de microscopio o cualquier otra cosa, en cierto sentido todos ellos se enfrentan y miran la misma cosa y, por tanto, en cierto sentido “ven” la mis-

ma cosa. Pero de eso no se sigue que tengan experiencias perceptivas idénticas. Hay un sentido muy importante en el que no se ven la misma cosa, y en el que se basa la crítica que he realizado de la postura inductivista” 7.

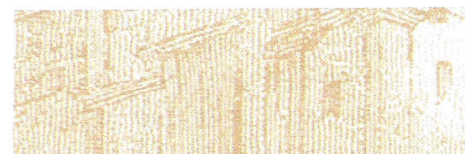
No estamos poniendo en tela de juicio la importancia del enfoque, desde el sujeto, de la epistemología que tan ampliamente nos ha documentado la modernidad. Sólo pretendemos dar un paso más en la pregunta sobre la realidad de la imagen fotográfica y la posibilidad de abarcar todo su ser. Al parecer, sólo podemos movernos desde un escepticismo *a priori* planteado por los filtros del conocimiento, hasta la creencia en la imposibilidad del conocimiento real de la imagen, aunque admitir tal imposibilidad sea equivalente a admitir la existencia de un cierto *coeficiente de ignorancia* inherente a toda representación fotográfica.

Esta connaturalidad a la imagen de su *misterio de realidad* se infiere de su misma realidad material. Es este sentido, la Teoría del Caos nos puede ayudar paradójicamente a reconducir la epistemología en el campo de la imagen al objeto. Ya se ha comentado el aforismo del huracán y la batida de alas de una mariposa, y su inversión deductiva en la que podía inferirse la imposibilidad del total conocimiento de una imagen. Sin duda, si una imagen se *desmonta* sucesivamente en busca de su máximo conocimiento, es probable que existiera un límite. Ahora bien, ¿sería un límite autoimpuesto?. Del conocimiento deductivo de una imagen, ¿quién decide su agotamiento?. ¿Lo dice la realidad misma de la imagen, o más bien el sujeto que intenta agotar dicha realidad?

Cuando la posmodernidad ha tratado de poner en crisis el criterio estético como definitorio de lo artístico, dando así más poder al sujeto agente; cuando es la época del todo vale, de la ausencia de valores que nos guíen siquiera dentro de la misma epistemología, ..., ¿procede plantearse ahora el giro copernicano hacia el objeto como realidad inabarcable?. ¿Cabría pasar del escepticismo del sujeto al escepticismo en el conocimiento del objeto; pasar del escepticismo subjetivo al escepticismo objetivo?

Desde el punto de vista científico, quizá haya sido un error no agotar el conocimiento del objeto en su realidad. Ha sido frecuente, no en la alta ciencia, utilizar el narcótico del escepticismo subjetivo ante la demanda de conocimiento. Ha sido frecuente emplear otros tipos de análisis, de opiniones (entendidas como *doxa* y *epistème*) como prueba de una imposibilidad del conocimiento real del objeto.

Heissenberg formuló en 1927 su célebre *Principio de Incertidumbre*. En él postulaba, a grandes rasgos, la imposibilidad de conocimiento simultáneo del momento lineal y la posición de una partícula. O bien se conocía una, o bien se conocía la otra, pero no ambas a la vez. A medida que se acercaba uno al conocimiento de





la posición de una partícula, se alejaba del conocimiento de su momento lineal. Esta teoría derivó en una concepción filosófica de la ciencia. Digamos que, por un lado, se justifica la *docta ignorancia* de la ciencia, su imposibilidad de abarcarlo todo; por otro, se plantea que la observación depende de la teoría. Heisenberg obtuvo en 1932 el Premio Nobel de Física.

Pensamos que estas dos circunstancias constituyen un claro paradigma de la dualidad o esquizofrenia del actual pensamiento científico. Por un lado están los que piensan que no se puede agotar el conocimiento del objeto por su misma realidad. De otro están los que piensan que las categorías, las teorías, en definitiva el sujeto, es quien define en última instancia el análisis científico.

Cuando surge la pregunta sobre el alcance del conocimiento de la imagen fotográfica, esto es, si se puede conocer toda la realidad –la verdad– de una fotografía, también se manifiesta esta dualidad. Se puede enfocar el conocimiento como escepticismo objetivo, entendido como aplicado a la realidad física de la imagen; y se puede aplicar como escepticismo subjetivo.

Sin duda es esencial el posicionamiento del sujeto ante el objeto, sus

categorías, sus teorías, su opinión (entendida como doxa y epistème). De ahí se va a inferir gran parte del conocimiento científico de la imagen. Pero, ¿no se habrá hecho demasiado hincapié en el sujeto durante años, y se habrá dejado de lado la misma realidad, el objeto del estudio científico (la imagen fotográfica en nuestro caso)?

Es una aporía llegar a este punto. Decir que no se puede conocer la realidad de la representación fotográfica, por la misma *inabarcabilidad* de esa realidad, lleva consigo la afirmación de un campo infinito donde la ciencia puede avanzar. Decir que no se puede conocer nos lleva a aumentar el campo real del conocimiento.

Popper propone buscar un nuevo criterio de demarcación para delimitar los enunciados científicos y los que no lo son. En lugar de la verificación, se debe recurrir a la *falsación* o *falsabilidad*. Falsar una teoría significa examinar qué enunciados empíricos la contradicen. La ventaja de la falsación radica en que sólo observando un caso que no se cumpla, ya se puede refutar la teoría. La falsación se establece por medio de la fórmula lógica del *Modus Tollens* (si p implica q, y tenemos no q, podemos decir no p). Se trata de una fórmula lógica deductiva que aporta a las ciencias em-

píricas el valor universal y necesario de las ciencias deductivas. En realidad, el pensamiento “falsacional” no es sólo herencia clásica como “lucha de contrarios”. En nuestra historia más reciente podemos recordar el pensamiento dialéctico alemán, que desde Fichte establece el proceso de afirmación del ser en tres procesos: *tesis*, *antítesis* y *síntesis*.

Defender un “escepticismo objetivo”, es ampliar el campo de la ciencia a un campo indefinido por su amplitud y posibilitar también el avance ilimitado de la ciencia. La posibilidad de falsación, según Popper, se mantendría inherente a la imposibilidad de agotamiento del conocimiento de la imagen fotográfica. En definitiva, definir los contornos infinitos del campo de la ciencia, es consecuencia de la definición de la limitación de nuestro conocimiento de la realidad objetiva.

Hay un célebre aforismo del máximo exponente del idealismo alemán, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, que dice así: “la lechuza de Minerva levanta el vuelo a la caída del crepúsculo”. O dicho de otra forma, la reflexión comienza una vez que concluye la experiencia. Paradójicamente, incluso para el idealismo alemán, la *inabarcabilidad* del ser real de la fotografía depende del análisis de la misma realidad.

