

# LA FOTOGRAFÍA Y LA MUERTE DEL ARTE

Por: Carlos Jiménez Moreno

Universidad del Valle

**RESUMEN.** El artículo establece, principalmente, las consecuencias que el descubrimiento de la fotografía ocasionó en el sistema de las artes y en el ámbito de la reflexión teórica acerca de las manifestaciones artísticas. De este modo, el autor relaciona la expansión de la fotografía con la "muerte del arte", una expansión que patentizó la idea de la "muerte del arte" presente en la tradición romántica, desde Hegel hasta Schiller. Tomando como punto de partida el análisis que de este problema hace Dino Formaggio en su texto *La muerte del arte y la estética*, el autor reflexiona acerca del cuestionamiento que la fotografía hace del concepto de arte, de los límites del sistema de las artes y del establecimiento de las diferencias entre el artista, la obra y el espectador.

**PALABRAS CLAVE.** Fotografía, muerte del arte.

**SUMMARY.** This article sets the consequences that the discovery of photography had on the system of arts and on the frame of theoretical reflection about artistic expressions. In doing it so, the author relates to the death of art the spreading of photography which made evident the idea of the death of art already present in the romantic tradition from Hegel to Schiller. Starting from *La muerte del arte y la estética* by Dino Formaggio, the author refers to the fact that photography imposes a question on the concept of art, on the bounds of the system of arts and on the way the artist, the work of art, and the spectator become differentiated.

**KEY WORDS.** Photography, Death of Art

En 1839 el diputado liberal François Arago informó a la Academia de Ciencias de París del invento de los señores Niepce y Daguerre e inmediatamente después la fotografía comenzó a andar por el mundo. Sólo que lo hace sin que sus primeros y más entusiastas defensores sean realmente conscientes de que ella va a realizar a cabalidad esa "muerte" del arte que los románticos alemanes, de Schiller al joven Hegel, habían anunciado, tematizado o intentado conjurar en sus escritos. La notable revisión que Dino Formaggio ha hecho en su obra *La muerte del arte y la estética* de las posiciones y de las tesis de todos ellos, nos ofrece una buena vía de acceso a una situación histórica caracterizada en Europa por la Revolución francesa y el imperio napoleónico, es decir, por la crisis y el derrumbamiento del *Ancien Régime*. Todo el orden social, político y cultural en el que se fundaba dicho régimen se viene abajo, comprometiendo gravemente la existencia del sistema de las artes que hacía parte de él.

Sistema instaurado inicialmente en la Italia renacentista, donde se produjo por primera vez la escisión entre el arte y la ciencia y entre el artista y el artesano, y en donde, también por primera vez, se intentó teorizar dichas escisiones acudiendo a la filosofía neoplatónica, introducida vigorosamente por Marsilio Ficino y su círculo, en la Florencia de la época. Al tenor de la misma tarea del arte, su fin si se quiere, se confundía, en la pintura o la escultura por ejemplo, con el esfuerzo de representar cabalmente las ideas en lo que ellas tienen de bellas y perfectas, o mejor de bellas por perfectas. Esfuerzo condenado

de antemano a una realización imperfecta a menos que fuese llevado a término por alguien “tocado” por los dioses como el “divino” Miguel Ángel. El sistema daba por supuesta la limitación sujeto-objeto e incluía además una cierta taxonomía que, aparte de establecer el límite o la frontera entre las artes y las restantes actividades mecánicas, establecía las líneas de demarcación que separaban las distintas artes entre sí. Es decir, la arquitectura, la escultura, la pintura, la música, el teatro, la danza, etc. La Francia de los Luises, la Francia del absolutismo, adoptó una institución de origen italiano y le dio una forma verdaderamente sistemática, insertándola como una pieza importante en el régimen general de la Monarquía absoluta. La misma que le permitió a uno de dichos monarcas, Luis XIV, el llamado Rey Sol, declarar “1. Etat c’ moi”, aunque de hecho el Estado fuera una enorme máquina político-administrativa estrictamente jerarquizada y centralizada, cuyo fortalecimiento y extensión se hicieron a costa del debilitamiento o de la pérdida de los fueros tradicionales de los diversos componentes de la población francesa, empezando por la vieja nobleza caballeresca, que se vio privada casi completamente de su independencia política y militar, y que a cambio recibió como compensación su vinculación o su acceso privilegiado a la Corte. Versalles, la ciudadela-palacio, situada al oeste de París, se constituyó en el *locus* privilegiado de dicha Corte y en el escenario por excelencia de despliegue público y de ordenamiento de las artes. De las bellas artes –cabe remarcarlo– que en el ínterin habían sido encuadradas por las academias reales que, encabezadas por los maestros reconocidos de las distintas artes, cumplían tanto una función pedagógica como judicial. En ellas se formaban los aprendices de artistas y ellas juzgaban los contenidos y la calidad del arte que hacían los artistas. El cuadro lo completaban los comitentes o los mecenas: el propio Rey, la nobleza cortesana y la Iglesia, asimilada por el Absolutismo.

Como ya dije, la Revolución francesa, desencadenada en 1789, desarticuló gravemente ese orden. Pero antes que lo hiciera, ese mismo orden había concedido un lugar a quienes lo cuestionaban desde posiciones que hoy llamaríamos intelectuales. Entre esos críticos hay subversivos y reformistas. A los primeros pertenece Jean Jacques Rousseau, quien, aparte de defender con eficaces argumentos la teoría de la naturaleza humana común, fue un crítico muy incisivo de la moral del *Ancien Régime* y de su arte. En un escrito juvenil, que le dio fama, el *Discurso para la Academia de Dijon*, asoció la decadencia de los pueblos con el ocio improductivo, el lujo y el cultivo de las artes y las ciencias, en una apenas disimulada crítica a la *cultura cortesana* del Absolutismo, que perseguía ansiosa, angustiadamente, el refinamiento y la codificación de las costumbres y, sobre todo, el buen gusto. Su alternativa: la ética espartana y la clausura de los teatros y de las restantes fuentes de placer estético. Entre los críticos reformistas del viejo régimen quizás haya que contar a Johannes Joachim Winckelmann, quien figura en la historia, entre otras razones, como el primer historiador moderno del arte de la Antigüedad, como quien habría de oponer, con pasión de moralista, al arte cortesano y a sus “excesos” barrocos y rococós, es decir, sensualistas y sentimentales, la “noble sencillez” y la “serena belleza”, que a su juicio encarnaba, como si se tratara de un paradigma inalcanzable, el arte de los antiguos griegos: el arte clásico, del cual, para su desgracia y la de su obra, conoció apenas las

copias realizadas en la Roma imperial, conservadas en las grandes colecciones de sus anfitriones y protectores, los cardenales y príncipes romanos.

Pero las deficiencias de Winckelmann como historiador positivo, que pasaron completamente desapercibidas por los corresponsales y lectores de la época, no le impidieron convertirse en una figura intelectual tremendamente influyente en esa Alemania a caballo entre los siglos XVIII y XIX, atrapada entre los impulsos literarios y la empecinada resistencia opuesta a los mismos por reinos y principados cuyo modelo invariable seguía siendo el absolutismo francés. Como escribió Vicente Jarque en su nota introductoria a su traducción al castellano de las *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura* de Winckelmann: “Lessing, Goethe, Schiller, Herder, Humboldt, Hölderlin, Hegel: son [...] algunos de los nombres que pueden darnos acaso una idea de la amplitud y grandeza [...] que llegó a alcanzar su influencia en todos los ámbitos de la cultura humanística”. Y es precisamente la certeza de dicha extraordinaria influencia la que permite entender que cuando Schiller, Novalis o el propio Hegel advierten sobre la muerte del arte, declarando como lo hace este último en las *Lecciones de Estética* que “el arte, considerado en sus más altas determinaciones, es cosa del pasado”, están pensando en ese arte clásico, teorizado e historiado de manera más mítica que positiva por Winckelmann.

Es cierto que, tal y como demuestra convincentemente Formaggio en la obra antes citada. Hegel, en las mencionadas lecciones, consigue insertar dicha “muerte” en la dialéctica característica de su pensamiento maduro, convirtiéndola en *Auflösung*, en disolución-resolución, en la muerte de un ideal artístico y en el renacimiento de otro distinto; pero no es menos cierto que el sistema del arte que él tenía en mente cuando impartió sus lecciones de Estética habría de sobrevivir tanto al desmembramiento del *Ancien Régime* como a la disolución del paradigma clásico en las artes, operada por el Romanticismo y el prosaísmo de la sociedad burguesa. En las nuevas condiciones, codificadas por las monarquías burguesas europeas que de una manera u otra repiten el modelo del Estado napoleónico antes que el absolutista, el sistema de las artes se reconstruye de un modo nuevo sin perder en esa reconstrucción algunos de los rasgos estructurales decisivos que caracterizaban su antigua forma. Pienso en su escisión de la vida práctica, agravada por el hecho de que ahora esa vida práctica es transformada, en la esfera social, por el régimen fabril que entre otras consecuencias acarrea la devaluación del trabajo y de las destrezas manuales, artesanales, a las cuales seguía atado el sistema de las artes. Pienso también en la escisión entre el arte y la ciencia, agravada, como ya había advertido Kant en el contexto del sistema de las artes dieciochesco, por la intensificación del carácter abstracto y del lenguaje físico-matemático de la ciencia moderna, que quitaba todo fundamento al proyecto de convertir al arte en una forma sensible de conocimiento. Pienso, en fin, en la restauración de las creencias o de las interpretaciones que, pese a las notables diferencias que las separaban entre sí, coincidían, sin embargo, en asignar al arte un estatuto moderno, trascendental o sublime en la jerarquía de las actividades humanas y de los temas o motivos del pensamiento. Estos rasgos estructurales persistentes se articulaban

fluidamente con la recuperación o supervivencia de las antiguas instituciones: la taxonomía de las artes, las academias, el mecenazgo, los museos, la tratadística, etc. El mercado del arte, en el que la obra de arte se convierte en mercancía y la relación entre el artista y el usuario de su arte en una relación aleatoria entre desconocidos, creció dentro de ese sistema de las artes apenas reformado, subordinado a sus jerarquías, según el modelo de los salones nacionales de arte parisinos del siglo pasado que disponían que un jurado de entendidos determinara, entre otras cosas, las cotizaciones de las obras de arte, premiando a unas e ignorando o excluyendo a las demás.

La irrupción de la fotografía contrarió ese poderoso revival, porque de entrada la fotografía se propuso y se mostró como una *técnica* y no como un *arte*. Repitémoslo, su bautizo oficial, a diferencia del bautizo del arte, no tuvo lugar en una academia de humanistas neo-platónicos sino en la Academia de Ciencias de París, donde como ya dije, fue presentada con toda propiedad por François Arago como un invento, como “el descubrimiento de unas pantallas especiales en las que la imagen óptica deja una imagen perfecta”, según rezaba el informe que dicho científico rindió en esa ocasión (Sougez, 1994). Técnica que ofreció de inmediato un modo algorítmico de objetivar la mirada humana, transformándose, en consecuencia, en una prolongación, prótesis o sustituto maquínico de la misma. Alguien hace una foto y puede decir o decirse: “Yo he visto algo: aquí está la prueba”. Alguien ve la foto y dice: “alguien ha visto algo: aquí está la prueba”. La mirada por decirlo así, se hace visible. Bien, puede pensarse que la pintura, específicamente la pintura renacentista (que tiene la misma edad del arte), precedió a la fotografía en la tarea de objetivar la mirada. Rafael, Tiziano, Leonardo, pintaron sus cuadros como si hubieran visto con sus propios ojos sus temas, como si hubieran sido testigos oculares de una discusión entre Platón y Aristóteles, del nacimiento de Cristo en un portal de Belén o de la última cena que el Dios de los cristianos compartió con sus discípulos. Y lo hicieron utilizando sistemáticamente un procedimiento de representación objetiva: la perspectiva con un único punto de fuga. Pero esta objeción, aparte de confundir un procedimiento científico con un dispositivo técnico, que son dos cosas bien distintas, olvida que ningún cuadro renacentista podía haberse hecho sin la intervención definitiva no tanto del alma como de la mano del pintor. Esa mano de los grandes maestros de la pintura, cuya destreza sobrehumana, coordinada mágicamente con la agudeza perceptiva de sus miradas, igualmente sobrehumanas, fue el fundamento inequívoco de todas las teorías, interpretaciones y creencias que asignaron a la pintura un papel supremo. Mano que se vuelve completamente innecesaria cuando se trata de operar una cámara fotográfica. No es que en este caso no se la necesite. Es que se la necesita sólo para manipulaciones tan elementales que difícilmente pueden ser calificadas de magistralmente diestras. Ni siquiera de diestras. Manipulaciones en la que la mano, para mayor agravamiento de su devaluación, no se coordina con el ojo, para duplicar o simular en el dibujo o en el sombreado, tal y como quería Cezanne, el movimiento de esos mismos ojos contorneando el volumen de los cuerpos puestos delante de sí como modelos por el pintor. Por el contrario, en la fotografía las manos operan un dispositivo cuyas piezas y funciones no tienen nada que ver con la actividad ni con las formas de lo que está viendo el fotógrafo por la lente, a menos

que lo que esté viendo sea una cámara fotográfica funcionando, tal y como ocurre justamente en un célebre trabajo de Jeff Wall, el fotógrafo canadiense.

La naturaleza técnica de la fotografía tiene, desde luego, muchas más consecuencias que el aislamiento definitivo del ojo de una mano ahora devaluada. El ojo, o más precisamente, la mirada humana consciente, se entroniza como **modelo** en el dispositivo fotográfico sólo para mejor desaparecer. De los experimentos pioneros de Muybridge y de Marey, sobre la descomposición fotográfica de los movimientos humanos o animales, hasta las fotografías hechas desde satélites y sondas espaciales remotas, la historia de la fotografía es también la del creciente **automatismo** del dispositivo fotográfico, capaz de hacer todas las fotos que se quiera sin la intervención de la mirada directa, efectiva de su operario, sin que sea esa mirada la que lo guíe. Si la fotografía es una prótesis del ojo humano habría que añadir que esa prótesis es capaz de hacer más, mucho más, de lo que es capaz de hacer el ojo que reemplaza, viendo donde él no **puede** ver, viendo lo que él no **quiere** ver. Que yo sepa, Walter Benjamin fue el primero que planteó en un ensayo titulado reveladoramente *El surrealismo última instantánea de la intelectualidad europea*, la eficacia de un nexo entre el invento de la fotografía y el descubrimiento freudiano del inconsciente. *Blow up*, el extraordinario film de Michelangelo Antonioni, confirma esta interdicción del ojo. La cámara del protagonista de la película registra el crimen en el parque que él no ha podido o no ha querido ver.

Obviamente, el entramado de desarticulaciones, desplazamientos y sustituciones que el dispositivo fotográfico pone en juego, difícilmente podía tener cabida en el campo de prácticas, recursos y saberes propios del sistema de las artes. Su primera víctima es el Humanismo, en cuyo ámbito filosófico se teorizó por primera vez, como dije antes, el arte, y a cuyas diversas variaciones siguió históricamente asociado. Ni la imagen renacentista de la plenitud humana representada paradigmáticamente por el *David* de Miguel Ángel o los dibujos anatómicos de Leonardo o de Vasalio, ni el individuo romántico desgarrado entre los límites de su condición y el infinito de su razón o de su espíritu, pueden ofrecer modos satisfactorios de figura y comprender las cosas tan poco humanas que hacen o padecen los seres humanos cuando actúan con una cámara. Pero el Humanismo no es la única víctima. También el concepto de arte se ve sometido a cuestionamientos radicales. Empezando porque sus límites se vuelven borrosos: la fotografía está simultáneamente dentro y fuera de ellos. Es célebre la polémica desencadenada en el París del Segundo Imperio por un fallo de la Audiencia territorial de la ciudad, el cual reconocía “que los dibujos fotográficos [...] no deben [...] ser considerados como desprovistos de carácter artístico” (Sougez, 1994). En respuesta, Puvis de Chavannes, Ingres, Flandrin, Troyon, Isabey y Béliangé, los máximos representantes del academicismo, publicaron una violenta declaración condenando cualquier asimilación que pudiera hacerse entre fotografía y arte. La polémica puede parecer ridícula, leída más de un siglo después, cuando el carácter artístico de la fotografía es reconocido por los museos, los centros de arte contemporáneo y los eventos que dictaminan a escala internacional qué es y qué no es arte. Pero, a mi juicio,

no ha concluido. El hecho de que se le reconozca a cierta clase de fotografía una condición artística, no niega sino que por el contrario supone que a otras clases se les niegue esa misma condición. Como tampoco niega el carácter contingente, históricamente contingente, de esa discriminación. En el siglo XIX, el llamado pictorialismo, cuyo primer ejemplo es un bodegón realizado por Nicephore Niecepe (el inventor de la fotografía) en una fecha tan temprana como 1830, era el paradigma de la fotografía artística, precisamente por su deliberada intención de seguir los modelos propuestos por la pintura. En el final del siglo XX, en cambio, las fotos de identificación policial, las fotos necrológicas, las fotos de carné o de álbum familiar, tan despreciadas antes por los pictorialistas, se convierten en fotografías artísticas cuando caen en las manos de alguien como Christian Boltanski, Andrés Serrano u Óscar Muñoz. *And last but no the least*, sea cual sea el estado actual del mapa de esa discriminación, digamos estética, ésta nunca logra anular el hecho de que sobre ella se sobreimprima otra, la que discrimina en la ingente y compleja masa de instrumentos fotográficos en función de sus atributos y de sus cualidades técnicas. La historia técnica de la fotografía es tanto o más fascinante que su historia puramente estética o estilística. Y precisamente el *décalage* entre estos dos enfoques da como resultado la peculiar ambigüedad de la fotografía que está fuera y dentro del sistema de las artes.

A este conflicto con los límites del sistema de las artes, la fotografía suma otro no menos grávido de consecuencias disolventes. Me refiero al que se dirime en términos de cantidad. A la fotografía le quedan chicos los confines y los compartimentos históricos del sistema de las artes. Ni siquiera ahora, cuando gracias a la potencia sumada de la industria del turismo, la industria editorial y los *mass media*, prácticamente todos los monumentos, restos y ruinas de todos los pueblos y culturas pasadas y presentes se han convertido en arte (tal y como lo propuso Piranesi), puede el sistema artístico ofrecer cantidades tan enormes como la que ofrece la fotografía. Entre otras razones porque el número de las obras de arte, tanto las arcaicas, como las antiguas y las modernas, se multiplica cada día por las fotos que constantemente se hacen de ellas. Pero, igualmente por una razón más profunda que la primera, en el fondo, no es más que una consecuencia. En el ámbito de la fotografía el consumidor se convierte en productor y de nuevo en consumidor con la misma fluidez con que las masas desarraigadas de la sociedad contemporánea ejercitan ese tránsito circular. De hecho, tal y como lo observaron Gisele Freud y Susan Sontag, esas dos masas coinciden: las masas contemporáneas son **simultáneamente** masas de fotógrafos. Cierto, aún en estas condiciones todavía puede hacerse la distinción entre el fotógrafo profesional y el aficionado y entre ambos y el fotógrafo artista, para negar esa abrumadora equivalencia. Sólo que contra esta discriminación actúa en el campo de la fotografía y de una manera igualmente masiva, el accidente. Hegel, en sus ya tantas veces citadas *Lecciones de Estética*, concedió gran importancia al accidente como agente tanto de disolución del paradigma clásico en las artes como de caracterización del arte que a sus ojos surgió después del Romanticismo. La fotografía, genéricamente, se ocupa y celebra el accidente, tal y como lo entendía el filósofo alemán, por su completa indiferencia ante la jerarquía de los temas. Para ella no hay ningún

tema más o menos importante que otro y ni siquiera tiene un tema o modelo preestablecido: simplemente se los inventa. Como cuando convierte el verdín que ha invadido un viejo muro de adobe recubierto de cal en una gran foto. Pero va más allá de Hegel y permite que la calidad de una foto sea puramente accidental. El mejor fotógrafo, el más calificado técnicamente, el más experimentado, puede hacer una o muchas malas fotos con la misma facilidad con la que un *amateur*, un fotógrafo que a duras penas puede con una cámara instamatic de Kodak, puede hacer una excelente.

El cuestionamiento que la fotografía hace del concepto del arte, de los límites de su sistema e inclusive de la cristalización de las diferencias entre el artista, la obra de arte y el espectador, se fortalece con su rechazo del carácter *único* de la obra de arte. En fotografía las copias se pueden multiplicar a voluntad sin que ninguna de ellas puedan reclamar el estatuto de original o de modelo en virtud de algún rasgo o característica singular. Y junto con la unicidad la fotografía también arroja al *desagüe* la **integridad** y la **autoría**, tal y como lo prueban el fotomontaje y todas las formas de **trucaje fotográfico** incluido el reciente descubrimiento de la manipulación electrónica de las imágenes fotográficas. Las reglamentaciones legales que obligan, allí donde se cumple la Ley, a dar crédito y a pagar derechos de autor a quienes manipulan las fotos de un fotógrafo, olvidan que, al límite, una foto de una foto es otra foto. O que un fragmento de una foto es igualmente otra foto.

Todavía podemos dar razón a la dialéctica hegeliana y comprender a la fotografía como un **arte de la muerte del arte**, como forma de arte que toma en cuenta en su obra su carácter ambiguo, borroso, contingente, **mortal** en definitiva, y entonces incluso, pensar su retórica, pensar tanto en términos de fragmento y de ruina como de alegoría. El examen de cualquier fotografía puede corroborar que ella es por definición un fragmento. Ninguna fotografía es más que la huella luminosa de un golpe de vista, de un vistazo arrojado en un instante sobre un acontecimiento o una situación dada de la que retiene o fija apenas un aspecto. Esa es su estructura íntima y en ella radica quizá el secreto de la fascinación que ejerce en una época como esta en la que lo único que sabemos con certeza es que sabemos **algo de algo**, y en la que recibimos los estímulos del mundo exterior como un aglomerado caótico de informaciones fragmentarias. Con el carácter ruinoso de la fotografía, en cambio, los tratos, no son en modo alguno directos. Asumen por la forma elíptica de la nostalgia. Cada foto, de esas fotos que se inscriben en el *Lebenswelt*, es la lápida que fija y simultáneamente mata el momento de la vida en la que fue hecha. Sólo que es una lápida rota, un fragmento apenas de lo que se fue y no vuelve más, tal y como son exactamente las ruinas. La fotografía se convierte en alegoría cuando **muestra una cosa para darle forma a otra**. Por ejemplo, la foto de una boda muestra un instante de ella al mismo tiempo que da forma al dolor incorpóreo que produce a la viuda que la contempla la muerte prematura e intempestiva de su amado. Siguiendo a Georges Lukács y a Frederic Jameson y en definitiva a Karl Marx, la fotografía es alegoría porque en todos los casos le da cuerpo o por lo menos **figura corpórea** a esa relación puramente abstracta que es el tiempo en la modernidad.

## Bibliografía

- ALMANSY, Paul. *La Photographie, moyen d'information*. París: Tréma, 1975.
- ARGAN, Carlo Gulio. *La arquitectura barroca en Italia*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1966.
- *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco hasta nuestros días*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1967.
- *La historia del arte como historia de la ciudad*. Barcelona: Laia, 1987.
- ARISTÓTELES. *Peri Hermeneia*. Valencia: Teorema, 1979.
- ASSUNTO, Rosario. *La Antigüedad como futuro*. Madrid: Visor, 1990.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. París: Seuil, 1975.
- *Nota sobre la fotografía*. En: *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, Comunicación, 1994.
- BASIN, André. *L'ontologie de l'image photographique*. 1947.
- *Qu'est que ce le cinèma?* París: Seuil, 1961.
- BAUDELAIRE, Charles. *Curiosités esthétiques*, seguido de *L'art romantique*. Clasiques Garnier, 1962.
- *El pintor de la vida moderna*. Bogotá: El Áncora, 1995.
- BENÉVOLO, Leonardo. *La captura del infinito*. Madrid: Celeste ediciones, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *El origen del drama barroco alemán*. Madrid: Taurus, 1990.
- *Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus, 1981.
- *Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1983.
- BERGALA, Alain. *Les absences du photographe*. En: *Depardon*, 1982.

- BERGSON, Henri. *La evolución creadora*. Buenos Aires, 1934.
- BLOSSEFELDT, Karl. *Das fotografische Werk*. München: Schirmer/Mosel, 1981.
- BLUNT, Anthony. *La teoría de las artes en Italia (Del 1400 al 1600)*. Madrid: Cátedra, 1985.
- BOULLÉE, Etienne-Louis. *Arquitectura - Ensayo sobre Arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1985.
- BOUVERESSE, Pierre. *Un art moyen*. Paris: Minuit et altri, 1965.
- BOUVERESSE, Jacques. **Wittgenstein et la théorie de l'image**. En: *Macula*. No 5-6, 1979.
- BRUNI, Cirro (ed). *Pour la photographie* (Actas del Primer Coloquio Internacional de la Fotografía, Universidad de París-VIII). Sammeron, Serns, 1982.
- BLUCK-MORSS, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los paisajes*. Madrid: Visor, 1995.
- BUCKHARDT, Jacobo. *La civilización del Renacimiento en Italia*. México: F.C.E., 1963.
- CHEVRIER, Jean-François. *Proust et la photographie*. Paris: L'étoile, 1982.
- COBURN, Alvin. *Langdon, Photographer*. University of New México: Press, 1964.
- CROCE, Benedetto. *Estética*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1974.
- DAGOGNET, François. *Philosophie de l'image*. Paris: Biblioteca filosófica Jr. Vrin, 1984.
- DELEUZE, Guilles. *El pliegue. Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós, 1989.
- DE MAN, Paul. *Visión y ceguera. Ensayo sobre la retórica de la crítica contemporánea*. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico, 1991.
- DERRIDA, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Minuit, 1967.
- *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta, 1995.

- EDER, Josef María. *History of Photography*. Nueva York: Dover Publications, 1978.
- FEYERABEND, Paul. *Against Method*. Londres: New Left Books, 1979.
- FORMAGGIO, Dino. *La muerte del arte y la estética*. México: Grijalbo, 1992.
- FOUCAULT, Michel. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard, 1966.
- *La historia de la locura en la época clásica*. México: F.C.E., 1967.
- FRANCASTEL, Pierre. *La figura y el lugar. El orden visual del "Quattrocento"*. Caracas: Monte Avila, 1968.
- FREUND, Gisèle. *Photographie et société*. Paris: Seuil, 1974.
- FREUD, Sigmund. *Obras completas*. 14 Tomos. Buenos Aires: Amorrortu, 1977.
- GERRISTREIM, Hellmut & Allison. *The History of Photography*. Londres, 1969.
- GOMBRICH, Ernest. *Art et illusion*. Paris: Gallimard, 1960.
- HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama, 1964
- HEGEL, G.W.F. *Fenomenología del espíritu*. México: F.C.E., 1965.
- *Aesthetik*. Berlín: Lukacs, 1955.
- HEIDEGGER, Martin. *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza, 1994.
- HUME, David. *Tratado de la naturaleza humana*. 3 Tomos. Buenos Aires: Orbis, 1984.
- JAMESON, Fredric. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta, 1996.
- KANT, Emmanuel. *Crítica del juicio*. Buenos Aires: Losada, 1967.
- KANTIMEN, Volker. *La photographie est-elle un art?* Paris: Chêne, 1974.
- KAUFFMANN, Emile. *La arquitectura de la Ilustración*. Barcelona: Gustavo Gili, 1964.

- KENDALL, T. **Transparence pintures. On the nature of photographie realism.** En: *Critical inquiry*. No 11, Diciembre de 1984.
- LINDEKENS, René. *Eléments pour une sémiotique de la photographie.* París/Bruselas: Dider-Aimav, 1971.
- LISSITZKY, EL. 1929. *Reconstrucción de la arquitectura en la URSS.* Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- MARGOT, Jean Paul. *La Modernidad: una ontología de lo incomprensible.* Universidad del Valle, 1995.
- MARX, Carlos. *El capital.* 3 Tomos. México: F.C.E., 1964.
- Mc LUHAN, Marshall. *The Gutenberg Galaxy.* Toronto: Universidad de Toronto, 1962.
- METZ, Christien. *Le signifiant imaginaire.* París: UGE, 1977.
- MOLES, Abraham. *Théorie de l'information et perception esthétique.* París: Flanmarion, 1958.
- NEWHALL, Beaumont. *The History of Photography from 1839 to the Present Day.* Nueva York: MOMA, 1964.
- PANOFSKY, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica.* Barcelona: Tusquets, 1971.
- *Idea.* Madrid: Cátedra, 1989.
- PEIRCE, Charles S. *Collected Papers.* Vol. I y II. Nueva York: Harvard Univ. Press, 1931, 1960.
- PLECY, Albert. *La Photo, art langage.* París/Bruseias: Marabout, 1975.
- RAY, Man. *Photographe.* París: Philippe Sers, 1981.
- SANDER, August. *Menschen des 20ten Jahrhunderts.* München: Schirmer/Mosel, 1980.
- SARDUY, Severo. *Barroco.* Buenos Aires: Suramericana, 1974.

- SCHAEFFER, Jean-Marie. *La naissance de la littérature*. París: presses de l'École Normale Supérieure, 1983.
- *La imagen precaria. Del dispositivo fotográfico*. Madrid: Cátedra, 1992.
- SCHARF, Aaron. *Art and Photography*. Harmondsworth, Pelican Books, 1974.
- SIMONDON, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. París: Aubier Montaigne, 1969.
- SYMONDS, John Addington. *El Renacimiento en Italia*. México: F.C.E., 1957.
- SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Suramericana, 1984.
- SOUGES, Marie Loup. *Historia de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 1984.
- TAFURT, Manfred. *La esfera y el laberinto. Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- TALBOT, Henry Fox. *The Pencil of Nature, (1844-1846)*. Reedición en *Image*, Junio de 1959.
- TARABUKIN, Nikolai. *El último cuadro. Del caballete a la máquina/Por una teoría de la pintura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.
- THOMAS, Alan. *Time in a Frame. Photography and the Nineteenth Century Mind*. Nueva York: Schicken Books, 1977.
- TODOROV, Tzvetan. *Théories du symbole*. París: Seuil, 1977.
- VACCART, Franco. *La photographie et l'inconscient technologique*. París: Creatis, 1981.
- VANTIER, Henry. **La rethorique des index**. En: *Cahiers de la photographie*. No. 5, 1982.
- VV.AA. *Photography in the Modern Era. European Documents and Critical Writings, 1913-1940*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1989.
- WESTON, Eduard. *Daybooks*. Nueva York: Aperture Books, 1973.

WINCKELMANN, J.J. *Reflexiones sobre la imitación del arte griego en la pintura y la escultura*. Barcelona: Península, 1987.

YOURCENAR, Marguerite. *El negro cerebro de Piranesi*. Revista el Paseante. Madrid.

# AGORA

-Papeles de Filosofía-  
Vol. 15, No. 2, 1996  
ISSN 0211-6642

## SUMARIO

### 1. MONOGRÁFICO

|   |        |
|---|--------|
| PRESENTACIÓN .....  | 5-8    |
| SETTIMO TERMINI: <i>Paradigmas evolutivos de algunas disciplinas científicas nuevas.</i><br>( <i>Dos ejemplos: la cibernética y la teoría de los fuzzy sets</i> ) ..... | 9-27   |
| MARCELO VÁSQUEZ & LORENZO PEÑA: <i>¿Qué es una ontología gradual?</i> .....   | 29-48  |
| LLUÍS GODO: <i>Valores de verdad borrosos</i> .....   | 49-62  |
| CLAUDI ALSINA: <i>¿Qué son las conjunciones y disyunciones borrosas?</i> .....  | 63-70  |
| A.R. DE SOTO & E. TRILLAS: <i>¿Qué es un condicional aproximado?</i> .....  | 71-81  |
| R. MARÍN & M. TABOADA: <i>¿Qué es el razonamiento temporal borrero?</i> .....   | 83-96  |
| C. ULISES MOULINES: <i>Aproximación estructural en la física</i> .....  | 97-102 |

### 2. ESTUDIOS

|   |         |
|---|---------|
| LUIS M. PERIS-VIÑE: <i>Caracterización de las nociones básicas de la gramática de Chomsky</i> ..... | 105-124 |
| LUIS GARCÍA SOTO: <i>Leituras de Barthes V. Abscòndita filosofía?</i> .....                         | 125-142 |

### 3. NOTAS

|  |         |
|--|---------|
| ANDREAS BECK: <i>Paradojas clásicas en el contexto de la Lógica no monótona.</i> ..... | 145-152 |
| LUIS RODRIGUEZ CAMARERO: <i>Darwin: evolución y contingencia</i> .....                 | 153-163 |
| ANTONIO BLANCO SALGUEIRO: <i>El significado de «significado mental»</i> .....          | 165-172 |

|                      |         |
|----------------------|---------|
| 4. RECENSIONES ..... | 175-193 |
|----------------------|---------|

|                   |     |
|-------------------|-----|
| 5. NOTICIAS ..... | 197 |
|-------------------|-----|

### REDACCIÓN, ADMINISTRACIÓN Y DIFUSIÓN:

Concepción Martínez, Ramón Mariño. Facultade de Filosofía e CC. da Educación. Universidade de Santiago de Compostela. 15706 Santiago de Compostela (España). Teléfono: (981) 563100, Ext.: 13769. E-Mail: flpcmav@uscmail.usc.es.

### DIRECCIÓN:

José Luis González (Univ. de Santiago), Juan Vázquez (Univ. de Santiago)

### SECRETARÍA:

Maria Luz Pintos (Univ. de Santiago), Luis G. Soto (Univ. de Santiago)

### EDICIÓN, SUSCRIPCIONES E INTERCAMBIOS:

Servicio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, Campus Universitario Sur, 15706 Santiago de Compostela.