

Desde menor altura, la experiencia visual de París no resultaba menos agobiante en su confusión fantasmagórica¹²⁰. Quizá las novelas de Balzac descansaran sobre la esperanza de que el mundo social de la Restauración pudiera volverse tan transparentemente legible como el del *ancien régime*, pero los resultados a menudo desmintieron las expectativas¹²¹. Lo que un reciente comentarista ha llamado el «ojo ecologista»¹²² visualizaba angustiosamente la ciudad como un lugar sucio, enfermizo y peligroso. Sus esperanzas de claridad e inteligibilidad se proyectaron en una versión pictóricamente construida de la naturaleza salvaje que se extendía fuera de las murallas de la ciudad, promulgada por pintores como los de la Escuela de Barbizon. Los bosques de Fontainebleau se convirtieron en un refugio cuidadosamente cultivado de *natura naturans*, donde el desconcertado ojo del habitante de la ciudad buscaba un bienvenido descanso.

La nueva masa urbana, cuyas características fueron evocadas en un estilo impresionista por escritores como E. T. A. Hoffmann y Edgar Allan Poe en el siglo XIX, y analizadas de una manera más penetrante por Georg Simmel y Benjamin en el XX, estaba en realidad sujeta a una sobrecarga sensorial de una clase radicalmente distinta. Como escribió Simmel en su estudio clásico, «La metrópolis y la vida mental»:

La base psicológica del tipo de individuo metropolitano consiste en la *intensificación de la estimulación nerviosa*, que resulta del cambio raudó y sin solución de continuidad de estímulos internos y externos [...] Las impresiones perdurables, impresiones que difieren sólo ligeramente unas de otras, impresiones que siguen un curso regular y habitual y muestran contrastes regulares y habituales — todas estas consumen, por así decirlo, menos conciencia que la rápida acumulación de imágenes cambiantes, la cortante discontinuidad en la captación de una sola mirada (*gaze*) y las inesperadas impresiones fugitivas. Estas son las condiciones psicológicas que crea la metrópolis¹²³.

¹²⁰ Cabe señalar que la palabra *phantasmagoria* era el nombre de una de las numerosas máquinas ilusionistas inventadas por el siglo XIX. Funcionaba proyectando planchas desde la parte posterior de una pantalla translúcida para un público situado frente a ella. Su conceptualización como categoría crítica fue realizada en el siglo XX por Walter Benjamin y Theodor W. Adorno. Para un estudio reciente, véase T. Castle, «Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphors of Modern Reverie», *Critical Inquiry* 15, 1 (otoño de 1988), pp. 26-61.

¹²¹ Para un examen de las novelas de Balzac que subraya el hiato entre sus intenciones y sus resultados, véase Prendergast, *The Order of Mimesis*, cit., cap. 3. El autor concluye que la confianza de Balzac en su capacidad de leer signos visibles dotados de significado en la vestimenta, la fisionomía y otros elementos similares, flaquea en última instancia, lo cual constituye «un signo de la creciente opacidad de la ciudad moderna» (p. 95).

¹²² N. Green, *The Spectacle of Nature: Landscape and Bourgeois Culture in Nineteenth-Century France*, Manchester, 1990, p. 66. El autor establece un contraste entre el «ojo ecologista» y la «mirada (*gaze*) consumista», que extraía placer de la nueva escena urbana.

¹²³ G. Simmel, *The Sociology of Georg Simmel*, trad. y ed. de K. H. Wolff, Nueva York, 1950, pp. 409-410. Para más información sobre Simmel y la ciudad moderna, véase D. Frisby, *Fragments of Modernity: Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*, Cambridge, Mass., 1986, cap. 2 [ed. cast.: *Fragmentos de la modernidad*, trad. de C. Manzano, Boadilla del Monte, Antonio Machado Libros, 1992]. Para un estudio que aborde su punto de vista sobre la visión, véase D. y M. Weinstein, «On the Visual Constitution of Society. The Contributions of Georg Simmel and Jean-Paul Sartre to a Sociology of the Senses», *History of European Ideas* 5 (1984), pp. 349-362.

Pese a los intentos realizados por los pausados *flâneurs* de hurtarse al ritmo cada vez más frenético de la masa urbana, la turbulencia y el sobrecogimiento causados por ésta a los sentidos provocaron, al parecer, la reacción protectora sobre la que Simmel y Benjamin escribieron conmovedoras páginas.

Mayor turbación trajo aún consigo el Segundo Imperio, cuando la modernización de París comenzó en serio. En 1859, seis años después de convertirse en Prefecto del Sena, el barón Georges-Eugène Haussmann comenzó su reconstrucción masiva, o como algunos contemporáneos cínicos la llamaron, su «embellecimiento estratégico» de la capital¹²⁴. Benjamin describe el ideal urbano de Haussmann como «uno de vistas en perspectiva a lo largo de extensos panoramas de calles. Correspondía a la tendencia, detectable una y otra vez durante el siglo XIX, de ennoblecer las exigencias técnicas con propósitos artísticos»¹²⁵. La intransigente rectilinealidad de los nuevos bulevares, consecuencia de las intenciones militares de Haussmann, se basaba en el ejemplo de la línea del ferrocarril, que se imponía a sí misma en el paisaje natural. Uno de sus objetivos secundarios era hacer de París una ciudad menos oscura y opaca. En ese sentido, se trataba del correlato físico de las *enquêtes* realizadas a mediados de siglo sobre las condiciones de los trabajadores, cuya autoproclamada confianza en la observación visual ha sido señalada por los historiadores¹²⁶. Podemos decir que, aquí, el régimen escópico perspectivo cartesiano pareció hallar su forma urbana perfecta, juicio simbólicamente ratificado por el hecho de que sólo en 1853 todo París fue topografiado y definitivamente cartografiado por vez primera.

Los resultados, sin embargo, no fueron en absoluto del agrado de todos, y eso no sólo por la dislocación que propició (sobre todo entre los trabajadores) y su poco ortodoxa financiación. En fecha tan temprana como 1865, críticos como Victor Fournel se lamentaban de la destrucción del París que amaban¹²⁷. Según Benjamin: «En lo que concernía a los parisinos, [Haussmann] les alienó de su ciudad. Ya no volvieron a sentirse en casa. Empezaron a volverse conscientes del carácter inhumano de la gran ciudad»¹²⁸. Louis Chevalier añade:

Al destruir el viejo distrito de la Cité tan a conciencia como para borrarlo del mapa de París, Haussmann destruyó mucho más que una maraña de tugurios y guardias de ladrones [...] Destruyó las propias imágenes evocadas y provocadas por el distrito, las imágenes vinculadas a él en la memoria de las gentes de París. Estas imágenes pasaron de la memoria colectiva a otra clase de memoria, la pintoresca tradición del anticuario, una de las formas más seguras de olvido¹²⁹.

¹²⁴ El mejor estudio sigue siendo el de D. H. Pickney, *Napoleon III and the Rebuilding of Paris*, Princeton, 1958. Véase también J. M. y B. Chapman, *The Life and Times of Baron Haussmann*, Londres, 1957, y F. Choay, *The Modern City: Planning in the Nineteenth Century*, Nueva York, 1969.

¹²⁵ Benjamin, *Charles Baudelaire*, cit., p. 173.

¹²⁶ Véase, por ejemplo, M. Perrot, *Enquêtes sur la condition ouvrière en France au XIX^e siècle*, París, 1972, pp. 11, 21, 26, 28.

¹²⁷ V. Fournel, *Paris nouveau et Paris futur*, París, 1865, pp. 218-229.

¹²⁸ Benjamin, *ibid.*, p. 174.

¹²⁹ Chevalier, *Laboring Classes and Dangerous Classes*, cit., p. 100.

En una obra dedicada a los traumas espaciotemporales producidos por los viajes en ferrocarril, otro comentarista, Wolfgang Schivelbusch, señala: «La desorientación análoga experimentada por los parisinos en las décadas de 1850 y 1860 puede entenderse como resultado de ver, con sus propios ojos, el entrecruzamiento y la colisión de un París con otro en el proceso de demolición y reconstrucción»¹³⁰.

La consecuencia más sorprendente de la haussmannización de París fue que, pese a toda la racionalidad y claridad de la visión del barón, la sensación de confusión y de incertidumbre visual a menudo se intensificó, al menos a corto plazo. Como el historiador del arte T. J. Clark ha señalado, la alteración aparentemente interminable de la vida diaria causada por la masiva reconstrucción implicó que «la ciudad se volvió ilegible»¹³¹, circunstancia inédita que, según afirma, pronto quedó registrada por la demolición impresionista del espacio tridimensional. La imagen de París en los medios de comunicación durante la década de 1860, continúa Clark,

era la de una *parade*, una fantasmagoría, un sueño, una pantomima, un espejismo, una mascarada. Los sarcasmos tradicionales a cuenta de la metrópolis se mezclaron con nuevas metáforas sobre su falsedad visual. Con ellas se pretendía subrayar la ostentación y fragilidad de las nuevas calles y bloques de apartamentos, y, más allá de eso, señalar la intrusión paulatina de la maquinaria de la ilusión construida en la ciudad y determinante para su disfrute¹³².

Uno de los resultados fue al parecer un debilitamiento de las defensas del espectador urbano. Como Fournel señaló en 1858, el *flâneur*, en posesión de sus capacidades de observación, estaba siendo reemplazado por el *badaud* , el mero curioso completamente absorto en lo que ve. «El simple *flâneur*», escribió, «se encuentra siempre en plena posesión de su individualidad, mientras que la individualidad del *badaud* desaparece. Está absorbido por el mundo exterior [...] que le embriaga hasta el punto de que se olvida de sí mismo. Bajo la influencia del espectáculo que se presenta ante él, el *badaud* se convierte en una criatura impersonal; ya no es un ser humano, sino una parte del público, de la masa»¹³³.

La transformación del *flâneur* en el *badaud* estuvo favorecida por la nueva explotación comercial del cambiante paisaje urbano. Pues el París que emergió de los trabajos de Haussmann no era sólo el de los grandes bulevares, con sus fetichizadas líneas rectas, edificios de la misma altura y plazas culminantes. (Ni tampoco el del primer sistema de alcantarillado moderno, cuyo benéfico impacto en otro sentido corporal, el olfato, pronto fue apreciado)¹³⁴. Era también el París de los novedosos grandes almacenes (*les grands magasins*), que empezaron a revestir muchas de las aceras

¹³⁰ W. Schivelbusch, *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the 19th Century*, Berkeley, 1986, p. 185.

¹³¹ T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and his Followers*, Princeton, 1984, p. 47.

¹³² *Ibid.*, pp. 66-67.

¹³³ V. Fournel, *Ce qu'on voit dans les rues du Paris*, Paris, 1858, p. 263, citado en Benjamin, *Charles Baudelaire*, cit., p. 69.

¹³⁴ Corbin muestra la lucha que tuvo que llevarse a cabo para separar a la plebe de las inmundicias en las que se habían acostumbrado a vivir. Véase *Le miasme et la jonquille*, cit., parte 3, cap. 5.

más de moda de la década de 1860¹³⁵. Ahora, el espectáculo ocularcéntrico del deseo se aboia de la corte aristocrática y recibía su equivalente burgués en los enormes escaparates que exhibían una abundancia de artículos, artículos que eran codiciados y, si el dinero lo permitía, consumidos. Ahora, el placer del dandi en distinguirse mediante los matices de la moda, significantes visuales del gusto y del estilo, se convertía en una tentadora posibilidad para las masas (especialmente para las nuevas consumidoras femeninas, vividamente retratadas por Zola en *El paraíso de las damas*)¹³⁶. Ahora, la acelerada vista panorámica del viaje en ferrocarril se reproducía en la desconcertante plétora de artículos disponibles para su compra a la que se enfrentaba el cliente¹³⁷. El interior burgués, lleno a reventar de lo que un comentarista ha llamado «cacofonía visual»¹³⁸ de bibelots, mostraba que de hecho muchos de ellos habían sido comprados. Pero no todo el mundo podía satisfacer la lujuria, generada comercialmente, de sus ojos. Si, en 1827, el bohemio poeta Pierre-Jean de Béranger podía escribir «*Voir, c'est avoir*»¹³⁹, a finales de siglo cada vez resultaba más patente que «sólo mirar» no era lo mismo que poseer de veras¹⁴⁰.

Justo con la estimulación directa del deseo ocular en los propios grandes almacenes, surgió una indirecta, provocada por la explosión de imágenes publicitarias en periódicos y revistas. La litografía, inventada por el bávaro Alois Senefelder en 1797 e introducida en Francia durante las invasiones napoleónicas, se utilizó primero con propósitos artísticos por maestros como Jean Auguste Dominique Ingres, Eugène Delacroix y Théodore Géricault. Sin embargo, tras las célebres ilustraciones de Delacroix concebidas para el *Fausto* de Goethe en 1828, las litografías alcanzaron una popularidad inmensa. Pronto se convirtieron en el principal bastión de nuevas gacetas, como *Le Charivari* y *La Caricature*, de Charles Philipon, y la revolucionaria *La Presse*, de Émile de Girardin, que en 1836 empezó a editarse como la primera publicación que contaba con mayor respaldo de la publicidad que de las suscripciones¹⁴¹. Populares ilustradores como Jean-Ignace-Isidore Grandville y Gérard Constantin Guys, in-

¹³⁵ Los primeros fueron el Bazaar de l'Hôtel de Ville y el Bon Marché. Para un estudio, véase M. B. Miller, *The Bon Marché: Bourgeois Culture and the Department Store, 1869-1920*, Princeton, 1981.

¹³⁶ E. Zola, *Au bonheur des dames*, Paris, 1882 (ed. cast.: *El paraíso de las damas*, trad. de M. T. Gallego Méndez y A. García Gallego, Barcelona, Alba, 1999); la edición inglesa más reciente, titulada *The Ladies Paradise*, Berkeley, 1992, contiene una introducción redactada por Kristin Ross, que analiza el atractivo de los *grands magasins* en los términos de la teoría del espectáculo desarrollada por Henri Lefebvre y Guy Debord.

¹³⁷ Schivelbusch, *The Railway Journey*, cit., p. 189.

¹³⁸ Apter, *Feminizing the Fetish*, cit., p. 40.

¹³⁹ P. J. de Béranger, *Ouvres complètes*, Paris, 1847, *Chansons*, p. 418. Citado en D. Sternberger, *Panorama of the 19th Century*, trad. de J. Neugroschel, Oxford, 1977, p. 198.

¹⁴⁰ Para una análisis del impacto literario de esta toma de conciencia, véase R. Bowlby, *Just Looking: Consumer Culture in Dreiser, Gissing and Zola*, Nueva York, 1985. Para un examen de los debates generados por la nueva cultura comercial, véase R. H. Williams, *Dream Worlds: Mass Consumption in Late Nineteenth Century France*, Berkeley, 1982.

¹⁴¹ Para un examen del desarrollo y expansión de la litografía, véase W. M. Ivins, Jr., *Prints and Visual Communication*, cit., cap. 5.

mortalizado por Baudelaire como el «pintor de la vida moderna»¹⁴², ejercieron una atracción enorme. Hasta los novelistas realistas se vieron influidos por su impacto¹⁴³. No es de extrañar que el gobierno francés, víctima de los satíricos dibujos de Daumier y de otros caricaturistas que dibujaban para Philpon, se decidiera a crear su propia gaceta ilustrada, *La Charge*, momento «en que el Estado pareció descubrir la fuerza reguladora de la cultura administrada»¹⁴⁴. La «era de la reproductibilidad técnica» de Benjamin había comenzado.

Poco después, la técnica de reproducción de imágenes mejoró todavía más con la invención del daguerrotipo en 1839. El nuevo invento se hizo un hueco en los libros artísticos y científicos, así como en la publicidad dirigida a las masas, cuando el fotograbado en blanco y negro se perfeccionó en la década siguiente (el color podía añadirse a mano). El resultado fue lo que Baudelaire, que conocía tanto sus atractivos como sus peligros, llamó «el culto de las imágenes»¹⁴⁵. *Imajiers* anónimos inundaron el mercado con lo que, en el peor de los casos, era una nueva forma de polución visual, el surgimiento de lo que pronto recibiría el nombre —la palabra fue acuñada en Múnich en la década de 1860, posiblemente como una corrupción del inglés «sketch»— de kitsch¹⁴⁶.

Desde otra perspectiva, el culto de las imágenes podría interpretarse como la democratización de la experiencia visual, el descendimiento hasta la población general de aquellas oportunidades hasta entonces reservadas a la elite¹⁴⁷. Esta conclusión resulta fortalecida si tenemos en cuenta la inclusión de «temas innobles» extraídos de la vida cotidiana, hasta entonces desdeñados, en el canon de lo que podía reproducirse, una ampliación que duplicaba los avances de los realistas literarios en la incorporación de temas similares a sus novelas¹⁴⁸. Hasta la muerte resultaba ahora disponible como

¹⁴² C. Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Other Essays*, trad. de J. Mayne, Nueva York, 1965 [ed. cast.: *El pintor de la vida moderna*, trad. de A. Saavedra, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1994]. Cabe señalar que la reacción de Baudelaire ante Grandville fue mucho menos positiva. Véase su estudio en «Some French Caricaturists», en el mismo volumen, pp. 181-182.

¹⁴³ Véase M. Mespoulet, *Images et romans*, París, 1939.

¹⁴⁴ R. Tardiman, *Discourse/Counter-Discourse: The Theory and Practice of Symbolic Resistance in Nineteenth Century France*, Ithaca, 1985, p. 158. Tardiman proporciona un cuidadoso examen de la calidad subversiva de la imagen periodística durante la Monarquía Burguesa.

¹⁴⁵ Baudelaire, *Mon cœur mis à nu*, citado en B. Farwell, *The Cult of Images: Baudelaire and the 19th-Century Media Explosion*, Santa Barbara, Calif. 1977, p. 7. Baudelaire afirmaba que la glorificación del culto era «mi única, gran y original pasión».

¹⁴⁶ Para un examen de los orígenes del concepto, véase M. Calinescu, *Faces of Modernity: Avant-Garde, Decadence, Kitsch*, Bloomington, 1977, p. 234 [ed. cast.: *Cinco caras de la modernidad: modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*, trad. de J. Jiménez, Madrid, Tecnos, 2002].

¹⁴⁷ No todas las innovaciones visuales de la centuria se propagaron con tanta rapidez. En *France Fin de Siècle*, Cambridge, Mass., 1986, Eugen Weber señala que «en 1900 pocos hogares tenían luz eléctrica, el vidrio se asociaba primordialmente con las tiendas elegantes y los grandes espejos eran propiedad exclusiva de los ricos» (p. 165).

¹⁴⁸ Para un juicioso análisis de lo que se incluyó y de lo que no se incluyó en el repertorio de imágenes ampliado, véase R. Grew, «Images of the Lower Orders in Nineteenth-Century French Arts», en R. I. Rexberg y T. K. Rabb (eds.), *Art and History: Images and Their Meaning*, Cambridge, 1983. El autor argumenta

espectáculo popular para las masas, tanto en la literalidad de la morgue de París, con sus escarpatas para la exhibición pública, como en los simulacros de cera del Musée Grevin, fundado en 1882¹⁴⁹.

Cabe pensar que otras innovaciones del siglo XIX tuvieron el mismo efecto nivelador. La progresiva perfección de la iluminación artificial permitió que en principio todo el mundo pudiera trascender los ritmos naturales de la luz y de la oscuridad¹⁵⁰. A partir de 1850, el empleo de lámparas de gas en ciudades como París fue cada vez más frecuente. En 1869, la introducción de un keroseno más luminoso y seguro incrementó su eficiencia, y, por último, en la década de 1890, la invención de Thomas Edison de la luz eléctrica pareció convertir la noche en día¹⁵¹. Esto no sólo implicó la creciente racionalización del tiempo, en la medida en que podían regularizarse las horas de trabajo, sino que también dio pie a la apertura de nuevas posibilidades de entretenimiento para después del trabajo. Los avances en la iluminación teatral promovidos por Henri Duboscq en la Ópera de París corrían en paralelo con la iluminación exterior de los café conciertos. La cal viva incandescente de los faros marítimos, inventada en 1796 por el inglés Thomas Drummond, se tomó para crear las candilejas teatrales en la década de 1850. Poco después, la era eléctrica quedó inaugurada cuando la Torre Eiffel se coronó en 1889 con un fanal eléctrico, con un alcance de más de 120 kilómetros, visible desde puntos tan lejanos como Orleans y Chartres¹⁵².

Hacer mención a la Torre Eiffel es evocar otra experiencia visual sin precedentes de la Francia del siglo XIX: las grandes exposiciones internacionales celebradas en

que aunque se mostraban a muchos trabajadores en diversas poses, estaba ausente cualquier descripción de las relaciones sociales en las que se insertaban. Además, el trabajador aparecía por lo general representado como un artesano, en lugar de cómo un operario en una factoría.

¹⁴⁹ Para un examen de estos desarrollos, véase V. Schwartz, *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-siècle Paris*, University of California, Berkeley, 1999. Con anterioridad, pero también en el siglo XIX, existía un museo anatómico de cera, el Musée Dupuytren, utilizado por estudiantes de medicina, pero que no estaba abierto al público general.

¹⁵⁰ Véase W. T. O'Dea, *The Social History of Lighting*, Londres, 1958; y Schivelbusch, *Disenchanted Night*, cit.

¹⁵¹ Esta metáfora, como muestra Schivelbusch, se utilizó prácticamente a propósito de todas las mejoras de la iluminación pública que se produjeron a partir de siglo XVII. Los intentos de construir inmensas torres de iluminación con las que alumbrar toda la ciudad, como la llamada Torre Solar que Sébillot propuso en la década de 1880, fracasaron. Véase Schivelbusch, *ibid.*, pp. 128-134.

La creciente importancia de la luz artificial tuvo, sin embargo, una notable consecuencia, señalada por Hans Blumenberg. Su potencia volvió imposible contemplar las estrellas desde un enclave urbano. La ciudad, escribe, «constituye una separación de una de las posibilidades más humanas: la curiosidad desinteresada y el placer de mirar, para la que los cielos estrellados habían ofrecido una lejanía insuperable que, al mismo tiempo, era un fenómeno cotidiano» («Anachronism as a Need Founded in the Life-World: Realities and Simulation», *Annals of Scholarship* 4, 4 (1987), p. 14). El planetario se inventó como una suerte de compensación, pero sirvió más bien a modo de un «mausoleo de los cielos estrellados como ideal de la intuición pura» (p. 16). También contribuyó, según Blumenberg, a la confusión de realidad y simulacro que constituye parte esencial de la experiencia visual contemporánea, porque aumentó más que duplicó las posibilidades de la vista humana.

¹⁵² Véase J. Harriss, *The Tallest Tower: Eiffel and the Belle Époque*, Boston, 1975, p. 100.

1855, 1867, 1889 y 1900¹⁵³. Aparte de proporcionar otro escenario para la excitación y la manipulación del deseo ocular por medio de la exhibición de artículos seductores y lujosos objetos de países lejanos, también constituían un espacio para la experimentación arquitectónica, entre la que destacan los grandes recintos de cristal y acero perfeccionados por Joseph Paxton en 1851, como el Crystal Palace de Londres. Deslumbrantes, tales estructuras dejaban pasar una cantidad de luz evanescente sin parangón, y se las ha comparado desde con un cuadro de Turner hasta con la desorientación causada por los viajes en tren¹⁵⁴. No es raro que se hayan aducido, junto con otras muchas causas posibles, como una fuente del desafío impresionista al perspectivismo cartesiano¹⁵⁵.

Antes de evaluar el significado de ese acontecimiento, que marcó época, en la historia de la pintura, es necesario retroceder un poco y detenernos en el impacto más general que tuvo la innovación técnica más extraordinaria en el campo de la visión que se produjo en el siglo XIX: la invención de la cámara. No cabe duda de que las implicaciones de la fotografía para la interrogación francesa sobre la vista que se planteó durante el siglo XX, fueron profundas. Pese a la inabarcable cantidad de libros dedicados a documentar su desarrollo y su historia, sobre todo en Francia¹⁵⁶, aquí únicamente podemos rastrear algunos aspectos.

Cuando los inventos de Joseph-Nicéphore e Isidore Niépce, Louis-Jacques-Mandé Daguerre y William Henry Fox Talbot —los cuales perfeccionaron más o menos simultáneamente métodos para registrar imágenes de manera permanente en la década de 1830¹⁵⁷— se dieron a conocer al público, la reacción dentro y fuera de Francia fue rauda y enérgica. El 6 de enero de 1839, la *Gazette de France* se expresaba en estos términos: «Este descubrimiento participa de lo prodigioso. Altera todas las teorías científicas sobre la luz y la óptica, y revolucionará el arte del dibujo»¹⁵⁸. Con el acicate del distinguido astrónomo y miembro republicano de la Cámara de Diputados, François Arago, el gobierno francés le concedió pensiones a Daguerre y a Isidore Niépce (su pa-

¹⁵³ Véase R. Isay, *Panorama des expositions universelles*. Paris, 1937, y P. Hamon, *Expositions: Littérature et architecture au XIX^e siècle*, Paris, 1989. La Torre Eiffel se construyó para la exposición de 1889.

¹⁵⁴ Para la primera comparación, véase Berman, *All That is Solid Melts into air*, cit., p. 237; para la segunda, véase Schivelbusch, *The Railway Journey*, cit., p. 47.

¹⁵⁵ Schivelbusch, *ibid.*, p. 49.

¹⁵⁶ Véase, por ejemplo, C. Nori, *French Photography: From Its Origins to the Present*, trad. de L. Davis, Nueva York, 1979; G. Freund, *Photography and Society*, trad. de R. Dunn, Y. H. Last, M. Marshall y A. Perera, Boston, 1980; B. Newhall, *The History of Photography: From 1839 to the Present Day*, Nueva York, 1964 [ed. cast.: *Historia de la fotografía*, trad. de H. Alsina Thevenet, Barcelona, Gustavo Gili, 2002]; *Regards sur la photographie en France au XIX^e siècle: 180 chefs d'oeuvre de la Bibliothèque nationale*, Paris, 1980.

¹⁵⁷ A menudo recae en el viejo Niépce el honor de haber fijado por primera vez, en 1826, una imagen sobre una plancha de peltre, recubierta de betún de Judea para volverla fotosensible. Pero hasta que Daguerre y el joven Niépce, a finales de la década de 1830, no la perfeccionaron, las imágenes no podían revelarse. La gran contribución de Talbot fue la invención del negativo, que permitía que de una sola imagen pudieran realizarse múltiples copias.

¹⁵⁸ «The Fine Arts: A New Discovery», reimpresso en B. Newhall (ed.), *Photography: Essays and Images*, Nueva York, 1980, p. 17.

dre había muerto en 1833) a cambio de su renuncia a las patentes privadas. Las técnicas fotográficas, presentadas oficialmente en una reunión celebrada en la Academia de las Ciencias el 19 de agosto de 1839, fueron así inmediatamente de dominio público.

La reacción general ante el nuevo milagro óptico fue extraordinariamente positiva, dando lugar, en la década de 1840, a lo que dio en llamarse «daguerrotipomanías»¹⁵⁹. Pero pronto surgieron entre los intelectuales tres cuestiones que aun hoy en día continúan siendo objeto de debate. La primera concernía a la relación entre la fotografía y la verdad o la ilusión óptica. La segunda introducía la molesta pregunta sobre si la fotografía era un arte, con el corolario de cuál era el impacto de la fotografía en la pintura y viceversa. Y la tercera inquiría por el impacto sobre la sociedad del nuevo invento. Al afrontar estas cuestiones, los pensadores del siglo XIX ayudaron a preparar el camino para la interrogación del siglo XX sobre la visión en su sentido más amplio.

Sin duda, la visión más común sobre la fotografía, desde su nacimiento en el momento cumbre de la reacción realista contra el romanticismo, es que registra un instante de la realidad tal como realmente sucedió¹⁶⁰. La cámara de Daguerre inmediatamente fue calificada de «espejo» del mundo, metáfora que desde entonces no ha dejado de repetirse¹⁶¹. Muchos de los primeros fotógrafos aparecidos en suelo galo, como Hippolyte Bayard, Victor Regnault y Charles Nègre, operaban con una sencilla fe en la reproducción directa del mundo; esto les ganó el apelativo de «primitivos», aun cuando generaciones posteriores apreciaron sus obras de otra manera¹⁶².

La asunción de la fidelidad de la fotografía a la verdad de la experiencia visual ha sido tan poderosa que un observador como el gran crítico cinematográfico André Bazin pudo afirmar que «por primera vez se ha formado automáticamente una imagen del mundo, sin la intervención creativa del hombre [...] La fotografía nos afecta como un fenómeno de la naturaleza»¹⁶³. Incluso Roland Barthes pudo argumentar en su temprano ensayo sobre «El mensaje fotográfico» que «sin duda, la imagen no es la realidad, pero al menos es su perfecto *analogon*, y es justamente esa perfección analógica lo que define a la fotografía para el sentido común. El especial estatus de la imagen fotográfica puede considerarse entonces de esta forma: un mensaje sin código»¹⁶⁴.

El contexto en el que la fotografía adquirió su reputación queda bien resumido en estas palabras de Noël Burch.

¹⁵⁹ Véase la biografía de este mismo título realizada en 1840 por T. H. Maurisset, reimpresa en Freund, *Photography and Society*, cit., p. 27.

¹⁶⁰ Para un estudio sobre el contexto realista en el que se produjo la recepción inicial de la nueva tecnología, véase V. Burgin, «Introduction», en V. Burgin (ed.), *Thinking Photography*, Londres, 1982, p. 10.

¹⁶¹ Véase R. Rudisill, *Mirror Image*, Albuquerque, 1971.

¹⁶² Véase el catálogo *French Primitive Photography*, intr. M. White, comentarios de A. Jammes y R. Sohier, Nueva York, 1969.

¹⁶³ A. Bazin, «The Ontology of the Photographic Image», en *What is Cinema?*, ed. y trad. de H. Gray, prólogo de Jean Renoir, Berkeley, 1967, p. 13 [ed. cast.: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 2004]. Bazin, por supuesto, extendió su estética realista al cine.

¹⁶⁴ R. Barthes, *Image-Music-Text*, trad. de S. Heath, Nueva York, 1977, p. 17.

El siglo XIX fue testigo de una serie de estadios en el progreso de una vasta aspiración que surge como la quintaesencia de la ideología burguesa de la representación. Del diorama de Daguerre al primer kinetógrafo de Edison, cada etapa de la prehistoria del cine se concibió por parte de sus iniciadores —y de sus publicistas— como representante de su clase social, como un nuevo paso en la «re-creación» de la realidad, hacia la «perfecta ilusión» del mundo perceptivo¹⁶⁵.

En este progreso, cada nueva mejora tecnológica, como el estereoscopio o la película de color, se consideraba como un modo de subsanar una deficiencia en la capacidad previa de registrar lo que «realmente» había.

Por otra parte, al tornar duradera la imagen arrojada por la cámara oscura, a menudo se ha considerado que la fotografía validaba el régimen escópico perspectivista que, a partir del Quattrocento, a menudo se identificó con la propia visión¹⁶⁶. El ojo de la cámara, monocular como el de la mirilla, producía una mirada [*gaze*] helada y desencarnada sobre una escena completamente externa (efecto especialmente acusado antes de que los avances en la velocidad de la película acabaran con las interminables sesiones). En cuanto «lápiz de la naturaleza», por utilizar la famosa frase de Talbot, la cámara proporcionaba lo que Ivins llamaría «enunciados gráficos sin sintaxis», imágenes directas de la auténtica superficie y de la profundidad tridimensional del mundo percibido¹⁶⁷. Esa era al menos la creencia predominante cuando el invento se dio a conocer; a algunos observadores les preocupaba el hecho de que las pequeñas caras de las imágenes resultaban tan reales que parecían devolverles la mirada¹⁶⁸. Incluso Baudelaire, cuya extrema hostilidad a las pretensiones artísticas de la fotografía examinaremos enseguida, reconocía su supuesta fidelidad a la naturaleza¹⁶⁹.

Pero si la fotografía y sus mejoras, como el estereoscopio tridimensional, que saltó al primer plano en la década de 1860, eran elogiados por proporcionar reproducio-

¹⁶⁵ N. Burch, «Charles Baudelaire versus Doctor Frankenstein», *Afterimage* 8/9 (primavera de 1981), p. 5. En *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film*, Cambridge, Mass., 1979, Stanley Cavell añade que «en la medida en que la fotografía satisfacía un deseo, satisfacía un deseo que no era exclusivo de los pintores, sino el deseo de la humanidad, intensificado en Occidente desde la Reforma, de escapar a la subjetividad y al aislamiento metafísico; de ser capaz de acceder a este mundo, tras haber intentado durante tanto tiempo, a la postre desesperadamente, de manifestar fidelidad al otro» (p. 21).

¹⁶⁶ Para ejemplos de esta asunción, véanse Ivins, *Prints and Visual Communication*, cit., p. 138; Burgin, «Looking at Photographs», en *Thinking Photography*, cit., p. 146, y S. Neale, *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour*, Londres, 1985, p. 20.

¹⁶⁷ F. Talbot, *The Pencil of Nature*, Londres, 1844; Ivins, *Prints and Visual Communication*, cit., cap. 6. La sintaxis a la que Ivins se refiere es la retícula o los puntos utilizados para crear luces y sombras en las estampas tradicionales. Para un análisis similar, que acentúa el realismo de la serigrafía a media tinta de fotografías en los medios de comunicación durante la década de 1890, véase E. Jussim, *Visual Communication and the Graphic Arts: Photographic Technologies in the Nineteenth Century*, Nueva York, 1974, p. 288.

¹⁶⁸ Véase el comentario del fotógrafo Dauwhendey, citado en W. Benjamin, «A Short History of Photography», *Screen* (primavera de 1972), p. 8 [ed. cast.: «Pequeña historia de la fotografía», en *Discursos intertextuales*, trad. de J. Aguirre, Madrid, Taurus, 1973].

¹⁶⁹ Véase la carta dirigida a su madre en 1865, donde la anima a acudir a un estudio, aunque teme que el fotógrafo capte todas sus arrugas e imperfecciones. Baudelaire, *Correspondance*, París, 1973, vol. 2, p. 554.

nes todavía más fieles del mundo percibido, también empezó a surgir una corriente secundaria de escepticismo. Después de todo, el inventor más prominente de la cámara era célebre por ser un maestro de la ilusión. Como observa Aaron Scharf:

Mucho antes de su descubrimiento, Louis-Jacques-Mandé Daguerre había adquirido una reputación considerable como pintor e inventor de efectos ilusionistas en panoramas y, a partir de 1816, como diseñador escenográfico para la Ópera de París. Casi en la misma época en que inventó el diorama, el más popular de todos los entretenimientos de *trompe l'oeil* de principios del siglo XIX, Daguerre comenzó a experimentar con el proceso fotográfico¹⁷⁰.

No en vano sus famosos dioramas recibieron el apelativo de «habitaciones milagrosas»¹⁷¹ por sus exhibiciones de virtuosismo ilusionista. La impresión física de las ondas luminosas en la plancha de la cámara, vínculo causativo material entre el objeto y el signo visual al que los lingüistas modernos han dado el nombre de «indexicalidad»¹⁷², podía hacer pensar que el *oeil* ya no era *trompé* por el nuevo invento de Daguerre. Pese a todo, pronto surgieron dudas.

A mediados de la década de 1840, los fotógrafos descubrieron que podían retocar sus fotos o incluso combinar dos fotografías para dar lugar a una imagen compuesta. Estas técnicas fueron reveladas al asombrado público francés en la Exposición Universal de 1855 por un fotógrafo muniqués llamado Hampfstångl¹⁷³. En los retratos pronto primó la norma de ayudar a la naturaleza en lugar de limitarse a registrarla. Algunos comentaristas utilizaron la capacidad de combinar imágenes para defender el potencial artístico del nuevo medio¹⁷⁴. Pero también resultaba claro que la elaboración secreta de «auténticas» semejanzas con la superficie del mundo era una posibilidad

¹⁷⁰ A. Scharf, *Art and Photography*, Londres, 1983, p. 24 [ed. cast.: *Arte y fotografía*, trad. de J. Pardo de Santayana, Madrid, Alianza, 1994].

¹⁷¹ Sternberger, *Panorama of the 19th Century*, cit., p. 9. Para un análisis de los panoramas y de los dioramas como anticipaciones del panóptico y de la sociedad del espectáculo, véase É. de Kuyper y É. Poppe, «Voir et regarder», *Communications* 34 (1981), pp. 85-96.

¹⁷² El término «índice» fue introducido por C. S. Peirce para denotar los signos con un vínculo directo o «motivado» con el referente; utilizó el término «símbolo» para denotar los que eran enteramente convencionales y artificiales, y el término «icono» para referirse a los que se asemejaban a su referente. Véase su «Logic as Semiotic: The Theory of Signs», en J. Buckler (ed.), *The Philosophy of Peirce: Selected Writings*, Londres, 1940, pp. 98-119. Los historiadores de la fotografía a menudo han señalado el carácter índice de la misma: por ejemplo, Rosalind Krauss en «Tracing Nadar», cit., p. 34, donde argumenta que Nadar era consciente de su importancia. Krauss ha desarrollado la idea de indexicalidad para referirse también a determinados tipos de arte moderno. Véase sus «Notes on the Index. Parts I and II», en *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, Cambridge, Mass., 1985 [ed. cast.: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, trad. de A. Gómez Cedillo, Madrid, Alianza, 1996]. El propio Peirce consideraba que la fotografía combinaba características icónicas e índice. Véase el estudio de Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, cit., pp. 56-63.

¹⁷³ Freund, *Photography and Society*, cit., p. 64.

¹⁷⁴ Véase el estudio de J. Borroman, «Notes on the Early Use of Combination Printings», en *One Hundred Years of Photographic History: Essays in Honor of Beaumont Newhall*, cit.

permanente. Así, en la llamada fotografía espiritista, fraudulentamente elaborada para un público ingenuo por un charlatán estadounidense, W. H. Mumler, en la década de 1860, la doble exposición permitía el surgimiento de presencias fantasmagóricas. Sólo cuando, en la década de 1880, los fotógrafos aficionados, con sus Kodaks producidas en masa, obtenían los mismos resultados cuando se olvidaban de hacer avanzar la película, acabó revelándose el engaño. Pero en una fecha tan tardía como la del Caso Dreyfus, todavía era necesario advertir al espectador ingenuo contra las imágenes trucadas, como demuestra el artículo sobre «Las mentiras de la fotografía» publicado en primera plana de *Le Siècle* en 1899¹⁷³.

Mayor importancia tuvo todavía la toma de conciencia relativa al hecho de que hasta las fotos sin retocar podían entenderse como algo más que una reproducción perfecta, tanto de los objetos como de la percepción humana de los mismos. Ya en 1853, Francis Wey se refería a las limitaciones de lo que llamaba «heliografía»: «En primer lugar, la precisión de la perspectiva sólo es relativa: la hemos corregido, pero no la hemos rectificado completamente. En segundo lugar, la heliografía nos engaña respecto de la relación entre los colores. Atenúa los azules, empuja el verde y el rojo hacia el negro, y presenta dificultades en la captura de los delicados matices del blanco»¹⁷⁴.

Aunque no es fácil reconstruir las fases del desencantamiento —que por otra parte, como han mostrado los ejemplos de Bazin y del primer Barthes, nunca fue total—, a finales del siglo XX el paradigma realista prácticamente estaba erradicado. Multitud de críticos contemporáneos han levantado testimonio sobre su desaparición. Umberto Eco, rechazando conscientemente a Barthes en beneficio de un análisis puramente semiótico, afirma confiadamente que «todo lo que en las imágenes todavía se nos aparece como analógico, continuo, no-concreto, motivado, natural y por lo tanto "irracional", es simplemente algo que, en nuestro estado de conocimiento presente y con nuestras capacidades operativas actuales, todavía no hemos logrado reducir a lo separado, lo digital, lo puramente diferencial»¹⁷⁵. A continuación procede a enumerar no menos de diez categorías de códigos que pueden aplicarse al mensaje fotográfico, el cual ha dejado de concebirse como una simple reproducción de «lo real».

Joel Snyder, no menos hostil a las pretensiones miméticas de la imagen fotográfica, resume las diferencias que separan a ésta de la experiencia humana de la vista.

Para empezar, nuestra visión no está constreñida por un límite rectangular; resulta, con Aristóteles, ilimitada. Segundo, aunque cerremos un ojo y coloquemos un marco rectangular de dimensiones idénticas a las del negativo original a una distancia del ojo equivalente a la distancia focal del objetivo (el llamado punto de distancia de la construcción perspectiva), y luego miremos al campo representado en la imagen, no veremos

¹⁷³ «Les mesonges de la photographie». *Le Siècle*, 11 de enero de 1899; reimpreso en N. L. Kleeblatt (ed.), *The Dreyfus Affair: Art, Truth and Justice*, Berkeley, 1987, p. 212. El periódico publicó 18 fotografías compuestas, donde enemigos en el Caso Dreyfus parecían ser amigos.

¹⁷⁴ Citado en E. A. McCauley, *A. E. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven, 1985, p. 194.

¹⁷⁵ U. Eco, «Critique of the Image», en *Thinking Photography*, cit., p. 34.

lo que se muestra en ella. El fotógrafo muestra todos los contornos con una definición nítida, mientras que nuestra visión, dado que nuestro ojo no es plano, sólo es nítida en su «centro». La imagen es monocroma, mientras que la mayoría de nosotros vemos en un color «natural» (y hay algunos críticos que sostienen que la imagen sería menos realista si fuera en color). Por último, la fotografía muestra objetos nitidamente enfocados en todos y cada uno de los planos, desde el más próximo hasta el más lejano. Nosotros no vemos —porque no podemos— las cosas de esa forma¹⁷⁶.

Según James E. Cutting, «el ojo no tiene obturador ni tiempo de exposición, pero el sistema visual nos permite ver claramente un objeto en movimiento, mientras que una cámara inmóvil lo registraría difuminado. Además, la forma de las superficies de proyección es diferente [...] La fotografía, el lienzo y el cuaderno de notas son planos; la retina se asemeja mucho a la sección de una esfera»¹⁷⁷. Y Craig Owens añade la objeción de que «el argumento según el cual las propiedades de la imagen fotográfica no se derivan de las características del propio medio sino de la estructura de lo real, mecánicamente registrada en una superficie fotosensible, quizá describa el proceso técnico de la fotografía. Pero no explica la capacidad de la fotografía para generar y organizar internamente un significado»¹⁸⁰.

Aunque es dudoso que muchos comentaristas del siglo XIX tuvieran tan clara como estos escritores la distinción entre fotografía y experiencia visual «natural», no todo el mundo estaba seducido por las pretensiones realistas de sus primeros proponentes. Aunque el sueño de una innovación técnica que condujera paulatinamente a una verosimilitud mayor nunca murió, cada nueva innovación pareció despertar tantas preguntas como las que enterraba¹⁸¹, proceso que la invención del cine no hizo sino intensificar. Por lo tanto, la cámara fotográfica desempeñó paradójicamente un papel crucial en la desacreditación del modelo de experiencia visual proporcionado por la cámara oscura.

Una sugestiva interpretación del efecto perturbador de estas innovaciones técnicas concierne al redescubrimiento de una tradición visual ajena al régimen escópico basado en la cámara oscura, el «arte de describir» holandés analizado por Svetlana Alpers. Quizá no fuera un azar que en la década de 1860, poco después del impacto de la cámara, se diera una renovación del interés por la obra de Jan Vermeer, Frans Hals y sus

¹⁷⁶ J. Snyder, «Picturing Vision», cit., p. 505.

¹⁷⁷ J. E. Cutting, *Perception with an Eye for Motion*, Cambridge, 1986, pp. 16-17.

¹⁷⁸ C. Owens, «Photography in abyme», *October* 5 (verano de 1978), p. 81.

¹⁸⁰ La invención del estereoscopio, por ejemplo, pudo tener como resultado problematizar la asunción de la naturaleza materialmente causativa o índice de la imagen fotográfica. Pues su efecto tridimensional no tenía lugar más que en la mente. Por otra parte, como Jean Clair ha señalado, frustra el fetiche de la imagen permanente, con sus posibilidades comerciales: «Como no tiene realidad material, no permite el intercambio simbólico. En cuanto imagen virtual, imitación inmaterial, totalmente transparente, demasiado perfecta delusión de la realidad, no permite trocar la sustancia por la sombra, a diferencia del documento material en papel» («Opticerías», *October* 5 (verano de 1978), p. 103). Continúa argumentando que el arte anárretimano de Duchamp estaba en deuda con la fascinación del artista por las imágenes estereoscópicas y por sus descendientes, conocidos con el nombre de anafijos.

compatriotas¹⁸². Según Alpers, «muchas características de las fotografías –las mismas que las tornaban tan reales– son también comunes a la modalidad descriptiva septentrional: la fragmentariedad, los encuadres arbitrarios, la inmediatez que los primeros practicantes expresaron afirmando que la fotografía le dio a la Naturaleza el poder de reproducirse directamente a sí misma, sin ayuda del hombre. Si queremos buscar un precedente histórico de la imagen fotográfica, lo encontraremos en la rica mixtura de mirada, saber y representación que se manifestó en las imágenes del siglo XVII»¹⁸³. Es por lo tanto el fantasma de Kepler más que el de Descartes o el de Alberti el que sobrevuela el nacimiento de la cámara. La imagen muerta en la retina a la que había dado el nombre de *pictura* recibía ahora una fijación mecánica sin la intervención del espacio racionalizado añadido por el perspectivismo cartesiano (lo cual proporciona otro ejemplo de la multiplicidad de regímenes escópicos que a menudo se ha asumido como unitaria en el periodo moderno)¹⁸⁴.

Con independencia de que las fotografías se incluyan o no con mayor justicia en la tradición pictórica del norte que en la del sur, lo que resulta incontestable es su expansión extraordinaria del alcance la experiencia visual humana. Como señaló Benjamin: «La fotografía vuelve consciente por primera vez el inconsciente óptico, así como el psicoanálisis revela el inconsciente instintivo»¹⁸⁵. Los estratos de este inconsciente salieron a la luz mediante nuevos avances técnicos, como la iluminación artificial en la década de 1850 o la cronofotografía de detención del movimiento en las de 1870 y 1880. Los inventores más célebres de esta última fueron Eadward Muybridge en Gran Bretaña y Étienne-Jules Marey en Francia. Al revelar aspectos del movimiento que hasta ese momento había sido indetectables para el ojo desnudo, ayudaron a desnaturalizar la experiencia visual convencional y a desvincular la visión de su asociación con la forma estática¹⁸⁶. Como señala Aaron Scharf: «Las fotografías de Muybridge no sólo contradecían muchas de las observaciones más precisas y actualizadas de los artistas, sino que revelaban fases de la locomoción que quedaban fuera del umbral visual. El significado de la expresión “veraz con la naturaleza” perdió su fuerza: lo que era verdadero no siempre se podía ver, y lo que se podía ver no siempre era verdadero»¹⁸⁷.

¹⁸² El vínculo se apunta en A. Hollander, «Moving Pictures», *Raritan* 5, 3 (invierno de 1986), p. 100.

¹⁸³ S. Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, cit., pp. 43-44. Véase también C. Chiarenza, «Notes on Aesthetic Relationships between Seventeenth-Century Dutch Painting and Nineteenth-Century Photography», en *One Hundred Years of Photographic History*, cit.

¹⁸⁴ También es importante recordar que la perfecta semejanza entre los objetos y sus representaciones mentales no era una presuposición de la óptica cartesiana. Él insistía en que era el alma, no el ojo, la que veía, y que ella proporcionaba una geometría natural que no era mecánicamente percibida por el dispositivo físico de la vista. La ausencia de esa geometría natural en las imágenes fotográficas ayudó a socavar el perspectivismo cartesiano.

¹⁸⁵ Benjamin, «A Short History of Photography», cit., p. 7.

¹⁸⁶ Para un reflexión sobre la importancia de Marey para la asociación de la visión con la velocidad, véase P. Vinlio, *The Aesthetics of Disappearance*, trad. de P. Beinchman, Nueva York, 1991, p. 18 [ed. cast.: *Estética de la desaparición*, trad. de N. Benegas, Barcelona, Anagrama, 2003].

¹⁸⁷ Scharf, *Art and Photography*, cit., p. 211. Thierry de Duve añade que «con el nacimiento de la fotografía del movimiento, los artistas inmersos en la ideología del realismo se vieron incapaces de expresar

Otro efecto perturbador se produjo cuando el incremento en la velocidad de la película permitió capturar para la eternidad movimientos completamente espontáneos y en apariencia evanescentes. Aquí, las implicaciones resultaron diversas. Una fue el aparente despojamiento de la fluyente temporalidad de la vida mediante la introducción de una suerte de *rigor mortis* visual, que fraguó un vínculo entre la cámara y la muerte, ya señalado en 1841 por Ralph Waldo Emerson y todavía poderoso en el reciente pensamiento francés¹⁸⁸. Aunque los llamados fotógrafos pictorialistas de finales del siglo XIX trataron de reintroducir el tiempo en sus imágenes suavizando el enfoque, la violencia de los contornos duros de la instantánea parece más característica del medio. Otra implicación de la congelación de la evanescencia fue la puesta en cuestión de la ficción de un sujeto trascendental susceptible de mirar la misma escena durante toda la eternidad. Como ha apuntado John Berger:

La cámara aislaba apariencias momentáneas, y con ello destruía la idea de que las imágenes eran intemporales. O, para decirlo de otra forma, la cámara mostró que la noción de paso del tiempo era inseparable de la experiencia de lo visual (excepto en la pintura). Lo que uno veía dependía de dónde se estuviera en ese instante. Lo que uno veía era relativo a la posición que uno ocupaba en el tiempo y en el espacio. Ya no era posible imaginar que todo convergía en el ojo humano como en el punto de fuga del infinito¹⁸⁹.

O, para decirlo en los términos de Bryson, la cámara ayudó a restaurar los derechos de la ojeada encarnada sobre la mirada [*gaze*] desencarnada, reintroduciendo una conciencia de la temporalidad deíctica inherente a todo acto de ver¹⁹⁰.

No obstante, si logró esto fue mediante la creación de una temporalidad de la presencia pura, despojada del devenir histórico del tiempo narrativo. Como reconoció

la realidad y de obedecer al mismo tiempo el veredicto de la fotografía. Así, las instantáneas de un caballo al galope captadas por Muybridge ponían de manifiesto los movimientos del animal, pero no transmitían sensación de movimiento» («Time Exposure and Snapshot: The Photography as Paradox», *October* 5 [verano de 1978], p. 115).

¹⁸⁸ R. W. Emerson, *Journals of Ralph Waldo Emerson, 1841-1844*, E. W. Emerson y W. E. Forbes (eds.), Boston, 1912, vol. 6, pp. 100-101. Quizá la exploración reciente más conmovedora de ese vínculo sea R. Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trad. de R. Howard, Nueva York, 1981 [ed. cast.: *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*, trad. de J. Sala Sanahuja, Barcelona, Paidós, 1995]. Véase también T. de Duve, «Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox», Como ha señalado Steve Neale, la invención del cine pareció despertar la esperanza en la revitalización de la imagen, el reverso del *rigor mortis* de la fotografía inmóvil. Véase su estudio al respecto en *Cinema and Technology*, cit., p. 40.

¹⁸⁹ John Berger, *Ways of seeing*, cit., p. 18.

¹⁹⁰ N. Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, cit., cap. 3. El autor habla sobre el arte, no sobre la ciencia, que todavía confió durante mucho tiempo en un sujeto objetivista y desencarnado. La deíctis, el reconocimiento del aquí y ahora contingente de cualquier acto visual, ha sido, sostiene Bryson, reprimido en la tradición pictórica occidental dominante. Roger Scruton también señala que la diferencia principal entre la fotografía y el retrato pintado estriba en el intento de este último de captar una versión representativa del modelo más allá del tiempo, en lugar de un vislumbre momentáneo. Véase su *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*, Londres, 1983, p. 110. A diferencia de Bryson, utiliza su argumento para denegar el estatus artístico a la fotografía, que ve como un medio causal (índexico) más que como un medio intencional (simbólico).

Siegfried Kracauer en 1927, el impacto espacializador de la fotografía fue una barrera para la auténtica memoria, por más que pareciera servirle de ayuda. «En las revistas ilustradas», señalaba, «el mundo se ha convertido en un presente fotografiado, y el presente fotografiado se ha eternalizado por entero. Parece haber sido arrebatado a la muerte; en realidad, se entrega a ella»¹⁹¹. Es decir, al detener violentamente el flujo del tiempo, introducía un *memento mori* en la experiencia visual. La crítica de Bergson a la fotografía y al cine, como quedará claro en el siguiente capítulo, anticipó este análisis. Las cavilaciones de Barthes sobre los vínculos entre la cámara y la muerte, explorados en el capítulo 8, lo elaboraron en mayor medida.

A largo plazo, la invención de la cámara pudo ayudar a socavar la confianza en la autoridad de los ojos, lo que a su vez colaboró a desbrozar el camino para el cuestionamiento de la vista desarrollado por el pensamiento francés en el siglo XX. En lugar de confirmar la capacidad del ojo para conocer la naturaleza y la sociedad, la fotografía pudo tener el efecto exactamente opuesto. Pues, como subrayaremos cuando examinemos la fascinación surrealista por la fotografía, el lápiz de la naturaleza podía dibujar cosas extraordinariamente antinaturales.

La segunda gran controversia desatada por la invención de la cámara concernía a la relación entre fotografía y arte¹⁹². Aquí las preguntas tenían múltiples facetas, y a menudo asumieron un significado legal además de teórico¹⁹³. ¿Eran realmente las fotografías obras de arte, pese a la ausencia aparente de una mano artística en su producción? Si lo eran, ¿quedaba la pintura tradicional relegada de su honorable misión sempiterna de reproducir fielmente el mundo sobre un lienzo? Si todavía trataba de registrar la experiencia visual de una manera u otra, ¿cómo afectaba a ese esfuerzo el inconsciente óptico revelado por la fotografía? Y, por último, ¿cuál era el efecto de las reproducciones fotográficas de obras de arte en otros medios?

Cuando la fotografía se hizo pública por primera vez, el pintor Paul Delaroche pronunció una frase que se cita con frecuencia: «A partir de hoy, la pintura ha muerto»¹⁹⁴. En un sentido literal, estaba en un error, aunque cientos de miniaturistas se quedaron sin trabajo¹⁹⁵. Pero no cabe duda de que el nuevo medio cambió radicalmente la pintura. Muchos artistas, desde oscuros retratistas hasta maestros como Delacroix e Ingres, recurrieron con entusiasmo a la fotografía para ayudarse en su obra. Algunos parece que quedaron afectados por lo que vieron. Así, por ejemplo, se ha dicho que

¹⁹¹ S. Krauer, «Die Photographie», en *Das Ornament der Masse: Essays*, Frankfurt, 1963, p. 35.

¹⁹² El mejor resumen del debate se encuentra en Scharf, *Art and Photography*, cit. Véase también P. C. Vitz y A. B. Glimcher, *Modern Art and Modern Science: The Parallel Analysis of Vision*, Nueva York, 1984.

¹⁹³ En una importante resolución llamada *Mayer y Pierson vs. Thiebault, Betheder y Schuabbe*, los tribunales franceses decidieron en 1862 que la fotografía era un arte, para así proteger los derechos de imagen. Para una exploración de las implicaciones de esta decisión, véase B. Edelman, *The Ownership of the Image: Elements of a Marxist Theory of Law*, trad. de E. Kingdom, Londres, 1979.

¹⁹⁴ Citada y estudiada en Gabriel Cromer, «L'original de la note du peintre Paul Delaroche à Arago au sujet du Daguerrotyp», *Bulletin de la Société Française de Photographie et de Cinématographie* 5.^a serie, 17 (1930), pp. 114 ss.

¹⁹⁵ Freund, *Photography and Society*, cit., p. 10.

las ásperas divisiones tonales producidas por la iluminación artificial influyeron en Edouard Manet, y que las imágenes difuminadas de objetos en movimiento, producidas por la lentitud de la película, inspiraron el protoimpresionismo de Jean-Baptiste-Camille Corot en la década de 1840¹⁹⁶. También el aplanamiento del espacio en el impresionismo, que a veces se ha interpretado como un reflejo del impacto del nuevo interés en el arte japonés, se ha puesto en relación con la descomposición del perspectivismo en la fotografía¹⁹⁷. Las efímeras imágenes pintadas por Edgar Degas de bailarinas o caballos captados en movimiento a menudo se han comparado con las instantáneas que el perfeccionamiento de la película rápida hizo posibles. El impacto último de la disección del movimiento llevada a cabo por Muybridge y Marey se ha señalado en el heterogéneo «espacio fracturado» que aparece en Manet, Paul Cézanne y Marcel Duchamp¹⁹⁸. Hasta los descarados desnudos que miran al espectador en el *Dejeuner sur l'herbe* y la *Olympia* de Manet en ocasiones se han puesto en relación con las fotografías pornográficas del Segundo Imperio¹⁹⁹.

Lo que torna sumamente irónicas todas estas supuestas influencias es que los propios impresionistas, que a menudo se nutrían de la ideología positivista reinante en aquella época, a menudo afirmaban no ser más que los registradores pasivos de lo que veían. Hasta Cézanne pudo decir a modo de protesta que «en mi condición de pintor, ante todo me adhiero a la sensación visual»²⁰⁰. También resulta irónico que la misma pretensión naturalista de neutralidad pasiva exhibida por los primeros exponentes de la cámara, fuera precisamente lo que llevara a su denuncia por parte de artistas hostiles a la ideología de la mimesis realista. Tres semanas después de que Daguerre se dirigiera a la Academia Francesa de la Ciencia, un escritor argumentó en *Le Charivari* que «considerado como arte, el descubrimiento de M. Daguerre es una perfecta estupidez, pero considerado como la acción de la luz sobre los cuerpos, el descubrimiento de M. Daguerre constituye un progreso inmenso»²⁰¹. Daumier se lamentó posteriormente de que «la fotografía lo imita todo y no expresa nada. Es ciega al mundo del espíritu»²⁰². Y el poeta Alphonse de Lamartine la llamó «esa invención azarosa que nunca será un arte, sino sólo un plagio de la naturaleza a través de un objetivo»²⁰³.

¹⁹⁶ Scharf, *Art and Photography*, cit., p. 62 y 89.

¹⁹⁷ Vitz y Glimcher, *Modern Art and Modern Science*, cit., p. 50. Para una interpretación más escéptica sobre la relevancia de la fotografía para el impresionismo, véase K. Varndoe, «The Artifice of Candor: Impressionism and Photography Reconsidered», *Art in America* 68 (enero de 1980).

¹⁹⁸ Vitz y Glimcher, *Modern Art and Modern Science*, cit., p. 118 y 123; Scharf, *Art and Photography*, cit., p. 255.

¹⁹⁹ McCauley, *A. A. E. Disdéri*, cit., p. 172.

²⁰⁰ Citado de una conversación con Émile Bernard en H. B. Chipp, *Theories of Modern Art: A Source-Book by Artists and Critics*, Berkeley, 1968, p. 13 [ed. cast.: *Teorías del arte contemporáneo: fuentes artísticas y opiniones críticas*, trad. de J. Rodríguez Puénolas, Madrid, Akal, 1995].

²⁰¹ Citado en H. Schwarz, *Art and Photography: Forerunners and Influences*, W. E. Parker (ed.), Chicago, 1987, p. 141.

²⁰² Citado en *ibid.*, p. 140.

²⁰³ Citado en Freund, *Photography and Society*, cit., p. 77. Esta observación fue realizada en 1858, poco después. Lamartine cambió de parecer tras conocer la muy expresiva obra de Antoine Samuel Adam-Salomon.

Pero el caso más célebre de desprecio hacia las pretensiones artísticas de la fotografía fue el de Baudelaire, quien se lamentó sonoramente del triunfo de la idolatría naturalista en su reseña del Salón de 1859²⁰⁴. Aunque concediendo a la nueva tecnología su utilidad científica e industrial, tronó contra sus incursiones en el dominio de «lo intangible y lo imaginario»²⁰⁵. Sobre el vulgar deseo de gozar de una reproducción perfecta de la naturaleza, escribió lo siguiente: «Un Dios vengativo ha escuchado las súplicas de esta multitud. Daguerre fue su mesías [...] No pasó mucho tiempo hasta que miles de pares de avariciosos ojos estuvieron pegados a las mirillas del estereoscopio, como si fueran los tragaluces del infinito»²⁰⁶. Aunque es difícil desvincular el desprecio de Baudelaire hacia las masas de su aversión hacia su nuevo juguete, es obvio que desconfiaba profundamente de las implicaciones de la fotografía para el arte. Esta actitud estaba tan hondamente arraigada que incluso tiempo después, cuando los fotógrafos se apartaron conscientemente del naturalismo en beneficio de un embellecimiento artístico de la imagen, escritores como Marcel Proust todavía repetían las sospechas de Baudelaire²⁰⁷.

Estas lamentaciones estaban fundamentalmente desorientadas en un respecto significativo: las artes imaginativas jamás podían ser aniquiladas por la cámara porque la visión de la realidad que ofrecía ésta nunca fue simplemente mimética o enteramente indéxica. Comentaristas recientes como Heinrich Schwarz y Peter Galassi han mostrado convincentemente que entre los predecesores de la fotografía no se cuentan sólo instrumentos ópticos como la cámara oscura, sino también algunas tradiciones pictóricas²⁰⁸. Los paisajes de John Constable, por ejemplo, demuestran una «sintaxis pictórica nueva y fundamentalmente moderna de percepciones inmediatas y sinópticas y de formas discontinuas e inesperadas. Es la sintaxis de un arte dedicado a lo singular y a lo contingente, más que a lo universal y a lo estable. Ésta es también la sintaxis de la fotografía»²⁰⁹. En lugar de ser conceptualizada como la antítesis realista de la producción de imágenes artificiales, la imagen fotográfica puede entenderse, al menos en parte, como una estación estética en el camino entre el arte no-albertia-

²⁰⁴ Baudelaire, «The Modern Public and Photography», cit. No obstante, André Jammes señala que, hasta 1859, Baudelaire no se mostró explícitamente crítico con la fotografía. De hecho, posó gustosamente para Nadar, a quien dedicó un poema de las *Fleurs du Mal*, como hizo con Maxime du Camp, el primer fotógrafo francés de Oriente Medio. Véase el ensayo de Jammes en el catálogo de *French Primitive Photography*.

²⁰⁵ Baudelaire, *ibid.*, p. 88.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 87.

²⁰⁷ Para un estudio sobre el intento de que las fotos se parecieran desde a pinturas al óleo hasta a litografías, véase Freund, *Photography and Society*, cit., p. 88. Para la reacción crítica de Freud ante el medio, véase S. Sontag, *On Photography*, Nueva York, 1978, p. 164 [ed. cast.: *Sobre la fotografía*, trad. de C. Gardni, Madrid, Alaguara, 2005].

²⁰⁸ Schwarz, *Art and Photography*, cit.; P. Galassi, *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*, Nueva York, 1981.

²⁰⁹ Galassi, *ibid.*, p. 25. Krauss, sin embargo, alerta contra la aceptación del argumento de Galassi en lo que respecta a las fotos estereoscópicas, como las de Timothy O'Sullivan, que trataban de ser perspectivas. Véase *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, cit., pp. 134 ss.

no precedente (cuyo epitome sería el «arte de la descripción» holandés o los paisajes de Constable) y la ruptura definitiva con la perspectiva en la época impresionista y postimpresionista.

El desprecio baudelairiano hacia el efecto corruptor de la fotografía sobre el arte erraba también en otro sentido. La reproducción en masa de pinturas y otras obras de arte, iniciada por Adolphe Braun en 1862, anticipaba, como han señalado numerosos críticos, la famosa idea de André Malraux del «museo imaginario», donde el acceso al arte del mundo entero quedaba universalizado²¹⁰. Una de sus consecuencias fue el estímulo de la experimentación artística producido por los documentos fotográficos de artefactos de culturas exóticas, documentos que acompañaban a los objetos exhibidos en los museos etnológicos creados en el siglo XIX. Por lo tanto, cabe atribuir a la invención de la cámara el mérito de ayudar a la educación de los ojos de Occidente en nuevas posibilidades estéticas²¹¹.

Sin embargo, desde otra perspectiva, la extensión del alcance de la experiencia estética occidental podría interpretarse como un ejemplo del dominio ejercido por la mirada [*gaze*] que la antropología dirige al «otro», objeto de un elocuente examen por parte de críticos recientes como Johannes Fabian y Stephen Tyler²¹². Lo que se ha dado en llamar «orientalismo fotográfico»²¹³ comenzó ya en la década de 1850 con las series que Maxime du Camp dedicó a Egipto, Nubia, Palestina y Siria, y con los notables retratos de Jerusalén realizados por Louis de Clercq. Pronto siguieron otras reproducciones de escenas, individuos u objetos exóticos. Siguiendo la lógica de las exposiciones universales, donde el otro era objeto de una mirada [*gaze*] curiosa, la nueva tecnología permitió ver, en palabras de un historiador, «el mundo como una exposición»²¹⁴. El turismo en masa, basado en la apropiación visual de lugares exóticos y de los no menos fotogénicos nativos (o la fauna) que habitan en ellos, no quedaba lejos²¹⁵.

Otro efecto resultó evidente en la esfera del arte esotérico occidental. La propia esteticización de los artefactos «primitivos» implicaba sacarlos de su contexto original —funcional, ritual o del tipo que fuera— y apreciarlos únicamente en su forma abstracta. Ningún examen de la historia del arte moderno puede ignorar el impacto de esta reevaluación del primitivismo, que a menudo descansaba en la vieja creencia románti-

²¹⁰ A. Malraux, *The Voices of Silence*, Princeton, 1978.

²¹¹ W. M. Ivins, Jr., *Prints and Visual Communication*, cit., p. 147. Asimismo, cabe señalar que la exposición a imágenes de diferentes tipos étnicos pudo tener un efecto liberador. Así, por ejemplo, McCauley afirma que los trabajos fisionómicos de Lavatier permitieron la apreciación de la belleza en formas distintas a las estipuladas en el modelo helénico de Winckelmann. Véase su *A. A. E. Disdéri*, cit., p. 168.

²¹² J. Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, cit.; S. A. Tyler, «The Vision Quest in the West, or What the Mind's Eye Sees», cit.

²¹³ Sobieszek, «Historical Commentary», *French Primitive Photography*, cit., p. 5.

²¹⁴ T. Mitchell, «The World as Exhibition», *Comparative Studies in Society and History* 31 (1989). Véase también su *Colonizing Egypt*, Cambridge, 1988. Para otro examen de la apropiación visual del otro exótico, que subraya su dinámica de género, véase M. Alloula, *The Colonial Harem*, trad. de M. y W. Godzich, Minneapolis, 1986.

²¹⁵ Para una crítica, véase K. Little, «On Safari: The Visual Politics of a Tourist Representation», en *The Varieties of Sensory Experience*, cit.

ca en el poder de la visión «inocente». Sin embargo, en los últimos tiempos sus ambigüedades políticas han resultado difíciles de negar²¹⁶.

Pero si la apropiación fotográfica del «otro» exótico no supuso mayor problema para las sensibilidades decimonónicas, tampoco les resultaron preocupantes otras consecuencias sociales de la nueva tecnología, al menos al principio. ¿Cuál fue en realidad el impacto sobre la sociedad de esta extensión extraordinaria de nuestra experiencia visual? Por una parte, cabe ver al fotógrafo como un mero seguidor de prácticas visuales previamente establecidas. Así, por ejemplo, Susan Sontag ha afirmado que «la fotografía cobra primero vida como una extensión del ojo del *flâneur* de clase media, cuya sensibilidad fue tan acertadamente cartografiada por Baudelaire. El fotógrafo es una versión armada del paseante solitario que registra, acecha, navega por el infierno urbano, del caminante voyeurista que descubre la ciudad como un paisaje de extremos voluptuosos»²¹⁷. A semejanza del novelista naturalista fascinado por el exotismo de los «bajos fondos», el fotógrafo podía tanto exponer como revelar los rincones ocultos de los tugurios «pintorescos». El extraordinario potencial documental de la nueva tecnología fue apreciado de inmediato en comparación con los procedimientos más caros e incómodos a los que reemplazó. Y, por supuesto, la fotografía, como ya se ha dicho, también podía emplearse para ampliar el impacto visual de la publicidad, ya revolucionado por la litografía durante la era posnapoleónica.

Pero también eran posibles usos más novedosos del nuevo medio. En 1854, un emprendedor retratista llamado A. A. E. Disdéri inventó la *carte de visite* personal, al reducir el tamaño normal de una imagen e imprimir el negativo una docena de veces a bajo precio²¹⁸. La innovación, que hizo de Disdéri un hombre rico antes de caer en la bancarrota por la intensa competición de multitud de nuevos estudios, tuvo en apariencia efectos igualitarios²¹⁹. Todo el mundo, desde el emperador hasta las *filles de joie* del *demi-monde* del Segundo Imperio, posó ante su cámara. Anticipó así la democratización de la cámara, sólo conseguida plenamente con la segunda ola de innovaciones tecnológicas, iniciadas por el americano George Eastman y su Kodak en la década de 1880. Cuando, en los tiempos de la *belle époque*, la tarjeta postal ilustrada alcanzó la mayoría de edad, el deleite visual de poseer escenas de París y otros lugares bellos se generalizó como nunca²²⁰.

²¹⁶ Para un estudio reciente sobre esas ambigüedades, véase J. Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, cit.

²¹⁷ Sontag, *On Photography*, cit., p. 55. Esta comparación ya había sido realizada en la década de 1850 por Victor Fournel, que llamaba al *flâneur* un «daguerrotipo móvil y apasionado».

²¹⁸ McCauley, A. A. E. *Disdéri*, cit., véase también Freund, *Photography and Society*, cit., pp. 55 ss.

²¹⁹ El igualitarismo propiciado por la cámara puede interpretarse en términos positivos o negativos, en función de nuestra actitud hacia la sociedad que representaba. Para los que ponen el acento en la estructura socialmente fracturada de esa sociedad, la democratización fotográfica sólo fue ideológica. Para un argumento de este tipo, véase Neale, *Cinema and Technology: Image, Sound, Colour*, cit., p. 23. Inquietudes similares habían aparecido mucho antes. Para un interesante examen de las diversas formas que asumieron en el contexto americano, véase N. Harris, «Iconography and Intellectual History: The Half-Tone Effect», en J. Higham y P. K. Conkin (eds.), *New Directions in American Intellectual History*, Baltimore, 1979.

²²⁰ Para un examen de la importancia de la tarjeta postal, véase N. Schoer, «Cartes Postales: Representing Paris 1900», *Critical Enquiry* 18, 2 (invierno de 1992). Sus argumentos se dirigen contra la lectura

Pero el invento de Disdéri tenía otras implicaciones menos benignas. Lo que empezó como una tarjeta profesional privada pronto se convirtió en un documento público, utilizado en licencias, pasaportes y otras formas de identificación y vigilancia reguladas por el Estado. Como Johan Tagg, desde una perspectiva foucaultiana, ha argumentado, la imagen estandarizada que fomentó, fue un ejemplo capital del sujeto disciplinado y normalizado producido por las modernas tecnologías del poder: «El cuerpo convertido en objeto; dividido y estudiado; encerrado en un espacio celular cuya arquitectura es el índice de ficheros; vuelto dócil y forzado a declarar su verdad; separado e individualizado; sujetado y vuelto sujeto. Cuando estas imágenes se acumulan, arrojan una nueva representación de la sociedad»²²¹. Anne McCauley detecta implicaciones igualmente siniestras:

La aceptación de la *carte portrait* como un objeto de intercambio, coleccionable, por parte de la clase media, y la consiguiente adopción de esta práctica por los propios trabajadores, representa la insidiosa transformación del individuo en maleable objeto de consumo. La comunicación humana directamente establecida quedó en cierto sentido complementada por la interacción con un *alter ego* generado mecánicamente y, en consecuencia, irrefutablemente exacto: un «otro» fabricado. La creación y popularización de la *carte de visite* durante el Segundo Imperio representa en consecuencia un primer paso hacia la simplificación de personalidades complejas en actores comprensibles y coreografiados, que ganan elecciones por sus rostros más que por sus actos²²².

No menos ominoso resultó el uso de las fotos con objetivos policiales, que comenzó de veras tras la Comuna de París de 1871²²³. En combinación con una cuestionable antropología que pretendía ser capaz de identificar a los criminales y a los anarquistas por su fisonomía, las técnicas perfeccionadas por Alphonse Bertillon en la década de 1880 también tuvieron implicaciones políticas, que continuarían inquietando a comentaristas recientes como Berger, Sontag y Tagg²²⁴. Por otra parte, en una población que todavía era mayoritariamente semianalfabeta, la propaganda política hizo fortuna merced al uso habilidoso del nuevo medio, y alcanzó su mayoría de edad con las tendenciosas reconstrucciones de incidentes acaecidos durante la Comuna, realizadas mediante imágenes compuestas por Eugène Appert²²⁵. Movimientos políticos poste-

encialmente foucaultiana de la cámara en la obra de John Tagg y de otros autores influidos por el discurso antiocularcentrico.

²²¹ J. Tagg, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Londres, 1988, p. 76 [ed. cast.: *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*, trad. de A. Fernández Lera, Barcelona, Gustavo Gili, 2005].

²²² McCauley, A. A. E. *Disdéri*, cit., p. 224.

²²³ D. E. English, *Political Uses of Photography in the Third French Republic 1871-1914*, Ann Arbor, Mich., 1984.

²²⁴ Berger, *About Looking*, Nueva York, 1980, pp. 48 ss [ed. cast.: *Mirar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003]; Sontag, *On Photography*, cit., p. 5; Tagg, *The Burden of Representation*, cit., cap. 3.

²²⁵ Nois, *French Photography*, cit., p. 21.

riores como el de apoyo al general Boulanger expandieron el uso demagógico de la propaganda fotográfica.

Otro empleo abusivo del ojo de la cámara fue su utilización para registrar representaciones visuales de supuesta locura. Ensayada primero por Hugh Welch Diamond en el Asilo Surrey de Inglaterra, la técnica cobró entidad propia con el trabajo realizado por Albert Londe durante la década de 1880 en la clínica de la Salpêtrière, donde ejercía Charcot²²⁶. Ahora, la vieja tradición de representación gráfica de la locura, cultivada por artistas tan prominentes como Charles Le Brun en el siglo XVII y Géricault en el XIX, quedó rápidamente superada con la utilización de la cronofotografía de detención del movimiento creada por Marey, que permitió congelar cada detalle de la aparición de la demencia²²⁷. El resultado fue lo que un comentarista ha denominado «la invención de la histeria», esa patología primordialmente visual representada por mujeres, las cuales se dedicaban a imitar posturas religiosas de éxtasis devocional en el mundo ocularcéntrico del anfiteatro de Jean-Martin Charcot. Capaces de atraer a un inmenso público, en el que se incluían escritores como Guy de Maupassant, estas exhibiciones de una enfermedad perfectamente visible se convirtieron en objeto de una apropiación cultural en masa mediante su propagación en formato fotográfico (permitiendo que, una generación después, los surrealistas las redescubrieran). Resulta significativo que la introducción del psicoanálisis en Francia, que desempeñaría un papel tan importante en el discurso antioculocéntrico que estamos rastreando, implicase un rechazo explícito de la fe de Charcot en la representación teatral de la demencia; la «curación por la palabra» no necesitaba de ningún Albert Londe que retratase los síntomas de las heridas que buscaba curar.

También los movimientos de los sujetos «normales», sometidos a la mirada (*gaze*) de la disección fotográfica, podían descomponerse con el fin de propiciar su control. Las innovaciones de Muybridge y Marey no sólo condujeron al *Desnudo descendiendo una escalera* de Duchamp, sino que ayudaron a la racionalización del trabajo mediante la realización de estudios temporales y sobre el movimiento. Marey, de hecho, fue uno de los pioneros de la «ciencia del trabajo» europea, que buscaba combatir la fatiga y promover la eficiencia²²⁸. Su contrapartida americana, desarrollada por Frederick Winslow Taylor, también comprendió el valor de la fotografía. Un discípulo suyo,

²²⁶ S. L. Gilman (ed.), *The Face of Madness: Hugh W. Diamond and the Origins of Psychiatric Photography*, Nueva York, 1976; G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, París, 1982; y E. Showalter, *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*, Nueva York, 1985. Charcot trabajó también con un artista, Paul Richer, en la representación de las posturas histéricas. Véase Apter, *Feminizing the Fetish*, cit., p. 28. Cabe señalar que la cámara ya se había utilizado con anterioridad en la documentación de enfermedades nerviosas como la epilepsia.

²²⁷ Para un examen de la tradición de los intentos de representar gráficamente la locura, véase S. L. Gilman, *Seeing the Insane: A Cultural History of Psychiatric Illustration*, Nueva York, 1982.

²²⁸ Para un examen del papel desempeñado por Marey en este movimiento, véase A. Rabinbach, *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, Nueva York, 1990, cap. 4. El autor subraya la diferencia entre la «ciencia del trabajo» europea, que buscaba maximizar la eficiencia, y la «gestión científica» americana asociada con Frederick Winslow Taylor, que estaba más explícitamente interesada en maximizar los beneficios.

Frank B. Gilbreth, inventó el «ciclógrafo», en el que una serie de luces se sujetaban a diferentes partes de los cuerpos de los sujetos, permitiendo, mediante exposiciones prolongadas, cartografiar sus movimientos y remediar sus deficiencias²²⁹.

Un último uso social de la cámara, que puede verse como la realización de aquel *principe de survol* valorado por una serie de pensadores, desde Montesquieu hasta Flaubert, y luego atacado por otros posteriores, como Merleau-Ponty, se transparenta en una de las hazañas del mayor fotógrafo del siglo XIX, Gaspard-Félix Tournachon, conocido como Nadar²³⁰. En 1856, Nadar, que ya había bajado a las profundidades de la tierra para documentar las catacumbas de París utilizando iluminación artificial, ascendió a los cielos para verla desde arriba en un globo aerostático. Las primeras fotografías aéreas tuvieron tal éxito que en 1863 encargó la construcción de una aeronave más grande, conocida como *Le Géant*. Aunque le costó una fortuna y diversas dificultades técnicas hicieron que sus resultados no fueran plenamente satisfactorios, el ingenio marcó el comienzo de una tradición de vigilancia desde las alturas de las obras de la humanidad y de la naturaleza, que culminó en las primeras imágenes de la tierra tomadas por los astronautas estadounidenses en 1968.

El gobierno francés vislumbró otros usos más inmediatos: le ofreció a Nadar cincuenta mil francos por fotografiar movimientos de tropas durante el conflicto con Italia, en 1859. Nadar rechazó esta propuesta, pero durante el asedio prusiano de París, en 1870, se mostró menos reluctante a apoyar el esfuerzo bélico. Junto al uso de la fotografía para la realización de mapas desde tierra, que se inició en 1859, y la asignación de fotógrafos a todos los regimientos del ejército, que comenzó a sugerencia de Disdéri en 1861, la fotografía aérea mostraba el potencial militar del nuevo medio.

Nadar sobrevolando los cielos en su globo fue también el sujeto de una célebre litografía de Daumier publicada en 1863 en *Le Boulevard*, revista recién fundada por Étienne Carjat. Con la humorística leyenda «Nadar elevando la fotografía a las cumbres del arte», presenta al fotógrafo precariamente encaramado a la bamboleante cabina de su globo, con su sombrero de copa a merced del viento, mientras fotografía la ciudad llena de estudios fotográficos que se extiende a sus pies. Como Henrich Schwartz comenta a propósito de las múltiples implicaciones de esta imagen:

Trata de la fotografía aérea, la cual, junto con la intrusión del arte japonés, iba a tener una influencia decisiva en la nueva perspectiva óptica —la vista a ojo de pájaro— de los pintores impresionistas; satiriza a una auténtica personalidad entre los primeros fotógrafos franceses, y la pasión de ésta por el espectáculo; ridiculiza el rápido crecimiento de la profesión fotográfica y, de un modo sarcástico, plantea la grave cuestión de si la fotografía debe considerarse un arte o un procedimiento puramente mecánico²³¹.

²²⁹ Para un estudio, véase S. Kern, *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Cambridge, Mass., 1983, p. 116.

²³⁰ Entre los numerosos estudios sobre Nadar, véanse especialmente J. Prinnet y A. Diéssert, *Nadar*, París, 1966; N. Gosling, *Nadar*, Londres, 1976; P. Néagu et al., *Nadar*, 2 vols., París, 1970, y R. Greaves, *Nadar ou le paradoxe vital*, París, 1980.

²³¹ Schwarz, *Art and Photography*, cit., p. 141.

El dibujo de Daumier también puede interpretarse, tomándose una pequeña licencia, como un emblema del estado del propio oclarcetrismo a finales del siglo XIX. La inmovible mirada [gaze] lanzada desde la distancia que la Ilustración —dejando aparte a excepciones como Diderot— identificó con el conocimiento desapasionado, empezaba a ser sacudida por la fuerza de nuevos aires culturales. La extendida propagación de nuevas experiencias visuales propiciada por los cambios tecnológicos y sociales, había sembrado incertidumbres sobre las verdades e ilusiones transmitidas por los ojos. Aunque el *ethos* dominante hasta la década de 1890 continuó siendo el de un enfoque orientado hacia la observación, enfoque que conocemos con el nombre de positivismo, con el naturalismo como su correlato literario, en el horizonte se vislumbraba una nueva actitud. La hegemonía de lo que hemos denominado el perspectivismo cartesiano comenzaba a desmoronarse, conduciendo primero a exploraciones de regímenes escópicos alternativos (incluyendo aquellos pertenecientes a épocas anteriores que aguardaban su recuperación), y finalmente a una crítica en toda regla del oclarcetrismo en el siglo XX, que en ocasiones asumió un *pathos* explícitamente contrailustrado. Cabe discernir sus inequívocos signos anunciadores en la evolución de la pintura francesa desde el impresionismo hasta el postimpresionismo, en el desarrollo de la teoría y la práctica literaria moderna, y en la nueva filosofía de Henri Bergson. En el siguiente capítulo abordaremos estos fenómenos de transición, antes de explorar en detalle el cuestionamiento de la vista planteado por el pensamiento francés más reciente.



LA CRISIS DEL ANTIGUO RÉGIMEN ESCÓPICO: DE LOS IMPRESIONISTAS A BERGSON

Sostenemos que el cerebro es un instrumento de acción, y no de representación.

Henri Bergson¹

«La segunda mitad del siglo XIX vive en una suerte de fiebre de lo visible», escribió el cineasta y teórico francés Jean-Louis Comolli. «Se trata, por supuesto, del efecto de la multiplicación social de las imágenes»². Sin embargo, ya hemos apuntado que, irónicamente, el impacto de esa fiebre menoscabó la confianza depositada en el espectador humano:

Al tiempo que se fascina y se gratifica mediante esa multiplicidad de instrumentos escópicos que dispone un millar de vistas ante la mirada, el ojo humano pierde su privilegio inmemorial; el ojo mecánico de la máquina fotográfica, ve ahora en su lugar, y en ciertos aspectos, con mayor seguridad. La fotografía representa tanto el triunfo como la tumba del ojo. Se produce un violento descentramiento del espacio de dominio en el que, desde el Renacimiento, la mirada ha reinado [...] Descentrado, presa del pánico, sumido en la confusión por la nueva magia de lo visible, el ojo humano se encuentra afectado por una serie de límites y dudas³.

Comolli, uno de los redactores de *Cahiers du Cinéma*, escribe desde el interior del discurso antioculocéntrico que estamos examinando en este estudio, de manera que su generalización puede parecer extrema. Pero existe una amplia evidencia que demues-

¹ H. Bergson, *Matter and Memory*, trad. de N. M. Paul y W. S. Palmer, Nueva York, 1988, p. 74.

² J.-L. Comolli, «Machines of the Visible», en T. de Lauretis y S. Heath (eds.), *The Cinematic Apparatus*, Nueva York, 1985, p. 122.

³ *Ibid.*, p. 123.