



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Facultad de Geografía e Historia
Grado de Historia del Arte

HACIA UNA NUEVA MIRADA

El desarrollo de una imagen conceptual y fotográfica
en el contexto de la *Ciudad Espectacular* de finales
del siglo XIX y primer cuarto del siglo XX

ANDREA GARCÍA ABREU / NIUB 14981831
TRABAJO DE FIN DE GRADO
Tutora: Dra Marta Piñol Lloret
Curso 2020/2021

ÍNDICE

1.- INTRODUCCIÓN.....	1
1.1.- OBJETIVOS Y METODOLOGÍA.....	2
2.- LA CIUDAD Y SUS TRANSFORMACIONES EN EL SIGLO XIX.....	5
2.1.- PARÍS: EJEMPLO PARADIGMÁTICO DE URBE MODERNA.....	6
3.- LO MODERNO.....	11
3.1.- EL SUJETO DESPLAZADO.....	13
3.2.- LA EXPERIENCIA MODERNA.....	15
4.- DEL SUJETO MODERNO AL SUJETO OBSERVADOR.....	26
4.1.- EL SUJETO OBSERVADOR.....	28
5.- FOTOGRAFÍA Y MODERNIDAD.....	31
5.1.- EL RETRATO/EL ARCHIVO.....	31
5.2.- FOTOGRAFÍA Y CIRCULACIÓN.....	34
5.3.- EL CREPÚSCULO EPISTEMOLÓGICO.....	38
6.- LA MODERNIDAD COMO ESPECTÁCULO.....	40
6.1.- CULTURA DE MASAS Y ESPECTÁCULO.....	41
6.2.- PARÍS ESPECTACULAR: LA MORGUE.....	45
7. CONCLUSIONES.....	49
BIBLIOGRAFÍA.....	51

1.- INTRODUCCIÓN

En el siglo XIX sucedieron grandes transformaciones como consecuencia de los cambios introducidos por la Revolución Industrial. Las ciudades vivieron una apoteosis y algunas de ellas, como París, devinieron paradigma de modernidad.

Entendemos por modernidad una transformación radical de la experiencia. En este contexto las urbes modernas se convirtieron en organismos productores de subjetividades. Será en ellas donde aparecerán nuevos tipos de experiencias como el anonimato, el *ennui* o la alienación, pero también el ocio, el espectáculo y las masas. A la vez se sucederán cambios en la percepción del tiempo, del espacio y del paisaje vinculados a los nuevos medios de transporte y comunicación.

El sujeto sufre una transformación radical en su identidad y subjetividades al tener que situarse en un entorno donde todo es nuevo, rápido, estimulante y está en constante transformación. Con el desarrollo de las ciencias sociales, el sujeto se convierte en objeto de estudio. La acumulación de conocimientos sobre el individuo posibilitó una racionalización y control del mismo. A su vez, el desarrollo capitalista provocó una estandarización como consecuencia de sus modos de producción que transformaron las relaciones sociales, económicas y políticas a la vez que produjo un sentimiento de alienación del sujeto.

Las nuevas tecnologías de representación, entre las cuales destaca la fotografía por ser en ella donde convergen muchos de los aspectos de la modernidad, posibilitaron a la vez condicionaron nuevas experiencias respecto al tiempo, la percepción y la identidad. A mediados del siglo XIX hay un crecimiento exponencial de las imágenes debido las posibilidades de reproducción mecánica de la fotografía y el *boom* de la prensa ilustrada. Por otra parte, el campo de lo visible se extendió a los retratos o los periódicos ilustrados, pero también se produjo una extensión del campo de lo visible con los viajes, las exploraciones y las colonizaciones.

El nuevo tiempo de ocio era empleado en la búsqueda de disfrute. Los espectáculos de masas formaban parte de lo cotidiano. Y vivieron una relación recíproca. Lo espectacular deseaba ser cada vez más reales y, a su vez, la realidad se alimentaba de lo espectacular. La representación como re-presentación de la realidad tomó forma y se convirtió en sinónimo de modernidad.

La ciudad se convierte en territorio espectacular. El nacimiento de la cultura de masas y de las sociedades espectaculares en el contexto del siglo XIX está intrínsecamente ligado al desarrollo de las grandes ciudades y a una puesta en marcha de la modernidad orquestada a partir de los aparatos de poder, los cuales se insertan en la sociedad través de los aparatos de representación. La sociedad se representa a sí misma y de esta forma se produce a sí misma en sus representaciones.

1.1.- OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

Este trabajo parte de ciertas preguntas que me he ido planteando a lo largo de un tiempo de interés particular por la fotografía y la imagen. Una chispa se encendió en una clase de la asignatura de “Art, Literatura i Pensament” del Profesor Josep Casals en la cual se planteaba una idea: el autobús como una nueva forma de ventana o balcón a través de la que vemos el mundo.

A partir de esta idea me propuse indagar en todo aquello que me permitiera entender el cambio en la percepción del mundo a partir de la modernidad como contexto en el cual la experiencia subjetiva sufre una radical transformación. ¿Qué es lo que sucede en nuestra forma de pensar, de imaginar, de percibir el mundo, cuando cambiamos la contemplación pausada, lenta y monótona de lo que nos rodea por una contemplación acelerada, estimulante y voraz?

Indagar en la posibilidad de que el cambio en la experiencia que significó la modernidad sentara las bases para un cambio en la percepción fue mi hipótesis principal. A partir de esta cuestión fui desgranando aspectos de la modernidad para entender cuáles son los mecanismos que operan en la experiencia subjetiva del sujeto moderno.

Con el estudio de estos dos planteamientos se fueron abriendo diversas líneas de investigación. Estudiar el contexto en el cual la fotografía nace y se desarrolla fue el primero de ellos. Así mismo consideré pertinente investigar las relaciones que operan los sistemas de representación de las imágenes. Mi objetivo final fue poner de relieve algunos de los mecanismos a partir de los cuales las imágenes se producen, se consumen y acaban por insertarse en la experiencia colectiva.

Para la consecución del presente trabajo he partido de la lectura de fuentes primarias y secundarias de diversas áreas de conocimiento. Nunca fue mi pretensión hacer un trabajo acerca de la historia y el desarrollo de la fotografía sino más bien acerca del contexto en el que las imágenes son producidas. Así pues, la lectura de algunas obras vinculadas a la teoría y filosofía de la fotografía, así como de las imágenes, de autores como Vilém Flusser, Walter Benjamin, Susan Sontag o de Roland Barthes, marcaron el punto de partida de un trabajo que se ha ido conformando de una forma orgánica.

Situar el trabajo en el París del siglo XIX, por ser ejemplo paradigmático de urbe moderna, significó estudiar autores capitales para dicho contexto como Charles Baudelaire, el ya mencionado Walter Benjamin y pensadores en el campo de la sociología y la filosofía como Georg Simmel y Sigfried Kracauer. *París, capital de la modernidad* de David Harvey ha sido casi un manual porque en él se tratan muchos de los temas que conforman el presente trabajo.

Por supuesto, hablar del París del siglo XIX requiere una aproximación a la reforma urbana conocida como Haussmanización. Por lo tanto, también fueron empleados libros de urbanismo y arquitectura.

En el contexto de París como terreno de lo espectacular han sido destacables autores como Vanessa Schwartz, Kati Röttger y Jonathan Crary. Así como también ha sido importante la revisión de libros y artículos vinculados a la crítica cultural y a la cultura visual para poder situar lo espectacular en su correspondencia con el nacimiento de la cultura de masas.

Comprender el terreno en cual surge la fotografía como práctica discursiva y aparato de representación me ha llevado a indagar en autores diversos dedicados al campo de los Estudios Visuales y de la teoría de la imagen como Susan Buck-Morrs, John Berger, John Tagg, Paul Virilio, Jean Louis Comolli, Victor Burgin o Geoffrey Batchen, entre otros. Por último, *Vigilar y Castigar* de Michel Foucault ha sido un libro importante en la realización de este trabajo ya que me ha servido para comprender algunas de las formas que operan los regímenes discursivos de la modernidad y postmodernidad.

2.- LA CIUDAD Y SUS TRANSFORMACIONES EN EL SIGLO XIX

“La obra de arte no está nunca sola, es siempre una relación. Para comenzar: al menos una relación con otra obra de arte. Una obra sola en el mundo no sería ni siquiera entendida como producción humana, sino mirada con reverencia u horror, como magia, como tabú, como obra de Dios o de un brujo, no del hombre. Y hemos padecido ya mucho el mito de los artistas divinos, y divinísimos, en lugar de simplemente humanos. Es, pues, el sentido de apertura que da necesidad a la respuesta crítica. Respuesta que no implica solamente el nexo entre obra y obras, sino entre obra y mundo, sociedad, economía, religión, política y todo cuanto ocurra.”¹

A principios del siglo XIX algunas ciudades occidentales se convierten en epicentro de grandes transformaciones. Las grandes urbes europeas como París, Viena, Londres y Berlín viven un crecimiento sin precedentes marcado por un rápido desarrollo industrial que trae como consecuencia un gran aumento demográfico. A la enorme densidad de población se suman problemas como la distribución de mercancías consecuencia de una de las primeras crisis de sobreproducción del capitalismo.

La producción y la circulación de las mercancías definieron a las grandes metrópolis modernas, no sólo a través de su apariencia material sino también como espacio donde nuevas formas de experiencias tuvieron lugar. Será en las ciudades modernas donde se evidenciarán aspectos inéditos de la experiencia humana como el *ennui*, la alienación del individuo, las masas y el *shock*. Así mismo nuevos modos de circulación como el tranvía y el ferrocarril modificaron la percepción del tiempo y del espacio.

1 BOSCHETTO, Antonio, 1973. (citado en PIZZA, Antonio y GARCÍA, Carolina B. (eds). Arte y arquitectura moderna, 1851-1933: del Crystal Palace de Joseph Paxton a la clausura de la Bauhaus. Barcelona: UPC, 2001. p. 12.)

París se convierte en paradigma de la ciudad moderna porque la reorganización conocida como Hausmanización permitió crear una ciudad a medida, precisamente, de la modernidad. Es decir, la reforma, casi total del centro urbano de París y sus periferias, sucede al mismo tiempo que el cambio moderno. Esta reconfiguración llevada a cabo durante el Segundo Imperio sentó las bases para que aquello que llamamos modernidad se expandiera de forma total. El París post - Hausmanización fue una puesta en escena de la modernidad.

2.1.- PARÍS: EJEMPLO PARADIGMÁTICO DE URBE MODERNA

París se convirtió en paradigma de la ciudad moderna a partir de la reforma llevada a cabo por Napoleón III y el Baron George-Eugène Haussmann entre los años 1853 y 1870. Sin embargo, como señala Anthony Sutcliffe en *The Autumn of Central Paris*: “La historia de París como ciudad del mundo moderno comienza, sin duda, con Napoleón III y Haussmann, pero las semillas de los programas de embellecimiento que germinaron entonces fueron sembradas mucho antes, durante el reinado de Luis XVI”.²

Varios aspectos del urbanismo parisino de finales del siglo XVIII y principios del XIX como las propuestas de legislación y planeamiento elaborados bajo Luis XVI, durante la Revolución Francesa (incluyendo el ambicioso plan para París redactado en 1793 por la Comisión de Artistas) y bajo Napoleón Bonaparte, constituirán un antecedente inmediato para los programas de la reforma de París llevados a cabo a mediados del siglo XIX por Napoleón III y Haussmann.³

Louis Napoleon Bonaparte, sobrino de Napoleón, deseaba convertir París en una ciudad imperial a la altura de Roma. En 1840 fue encarcelado después de un intento de derrocar la monarquía. “Quiero ser un segundo Augusto porque él hizo de Roma la ciudad de mármol”⁴ escribió desde el *Château de Ham* del cual escapó en 1846. Dos años más tarde vuelve a París para convertirse en

2 SUTCLIFFE, Anthony, *The Autumn of Central Paris: The Defeat of Town Planning 1850-1970*. Londres: Edward Arnold, 1970. p. 32

3 MORRIS, A. E. J. *Historia de la forma urbana. Desde sus orígenes hasta la revolución industrial*. Barcelona: Gustavo Gili, 2018. p. 260

4 PINKEY, David H. *Napoleon III and the Rebuilding of Paris*. NEW JERSEY: Princeton University Press, 2019. p. 3

Presidente de la Segunda República. En 1850 restaura el Imperio autoproclamándose Napoleón III y en las siguientes dos décadas reconstruyó gran parte de París tomando como modelo la ciudad de Londres en la que había estado exiliado entre 1846 y 1848.

Napoleón III anhelaba crear una ciudad que representara el poder y la gloria del llamado Segundo Imperio. El ambicioso plan de reformas duró 17 años y cambió por completo la fisonomía de la ciudad de París. El encargado de materializar sus pretensiones fue el Barón George-Eugène Haussmann (1809-1891) quien había sido Subprefecto de la Blaye, cerca de Burdeos y quien posteriormente fue nombrado Prefecto del Sena en 1853. Según cuenta el propio Haussmann en sus *Mémoires*, el mismo día que juramentaba su cargo en París Napoleón III le presentó un mapa de la ciudad en el cual se señalaban, con diferentes colores, los proyectos que se debían llevar a cabo para convertir a París en la ciudad que soñaba el emperador. Según Haussmann, éste fue el plan a partir del cual llevó a cabo la reconstrucción de París en las siguientes dos décadas.⁵

Sin embargo, las reformas de París ya habían sido un problema planteado durante la Monarquía de Julio (1830-1848). Desde entonces hubo intentos concretos por modernizar la ciudad. Berger, predecesor de Haussmann, ya había empezado las reformas de París en 1851, lo cual ha quedado documentado gracias a las fotografías de Marville.⁶

A pesar de estos antecedentes, fue durante la Haussmannización que París adquirió gran parte de la apariencia que aún conserva. La mayoría de sus anchos bulevares y avenidas, edificios y mercados públicos, parques y plazas fueron proyectados y construidos durante la reconstrucción llevada a cabo por Haussmann y Napoleón III. Así como los sistemas de agua y alcantarillado, acueductos y reservas de agua que aún sirven a la ciudad de París.

La reforma debía cumplir unos objetivos básicos de salubridad y comunicación. Sin embargo su calado fue mucho mayor. El propio Haussmann lo explica así: “Había montañas en París; las había incluso en los Bulevares...Carecíamos de agua, de mercados, de luz, en aquellos tiempos pasados, que no están todavía a treinta años de nosotros. Solamente algunos mecheros de gas comenzaban

5 HARVEY, David. *París, capital de la modernidad*. Madrid: Akal, 2008. p.14

6 *Ibidem*. p. 15

a aparecer. Carecíamos también de Iglesias. Entre las más antiguas e incluso entre las más bellas, muchas servían de almacenes, o de cuarteles, o de oficinas. Las demás estaban cubiertas por toda una vegetación de casuchas ruinosas. Sin embargo, existían los Ferrocarriles; todos los días ellos vertían en París torrentes de viajeros, que ni podían alojarse en nuestras casas ni circular por nuestras calles tortuosas./...Él [Haussmann] demolió los barrios; se podría decir: ciudades enteras. Se proclamaba a gritos que nos traería la peste; él dejaba que gritaran y nos traía, en cambio, mediante sus inteligentes aberturas, el aire, la salud y la vida. A veces era una calle lo que creaba; a veces, una Avenida o un Bulevar; a veces una Plaza, una Plazoleta, un Paseo. Fundaba Hospitales, Escuelas, grupos de Escuelas. Nos aportaba todo un río. Excavó magníficas alcantarillas.”⁷

El gran entramado de pequeños callejones de la antigua villa medieval de París dejó paso a anchas avenidas, bulevares y zonas verdes. Durante el proceso de reforma se construyeron nuevos monumentos, edificios de usos públicos y otros destinados a vivienda. Se dotó a la ciudad de un sistema de gas, redes de agua potable y una infraestructura de alcantarillado. Haussmann y Napoleón III deseaban mejorar la higiene, facilitar la circulación del tráfico de personas y mercancías así como dotar a París de un aire monumental y moderno. Pero también prevenir la construcción de barricadas en los pequeños callejones de la antigua villa medieval que habían sido tan efectivos en la Revolución de 1848.⁸

Algunas de las nuevas arterias de París pretendían mejorar la circulación del tráfico de mercancías y personas. Pero otras muchas supusieron la destrucción de barrios enteros con la finalidad de hacer desaparecer la miseria y la revolución convirtiéndose así en vías estratégicas que facilitaban a las “fuerzas del orden” su entrada en el núcleo central de París. La ciudad fue organizada en torno a los cuarteles y los ayuntamientos que eran la presencia material del poder estatal.

7 Memorias del barón Haussmann, II, París 1890. (citado en BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Tres Cantos: Akal Ediciones, 2005. p.154)

8 MARCUS, Sharon. "Haussmannization As Anti-Modernity The Apartment House in Parisian Urban Discourse, 1850-1880". *Journal of Urban History*. 27, no. 6, 2001, pp: 723-745. p. 726

La reconstrucción de París fue una operación inmensa y complicada. Partes de ciudades, e incluso ciudades enteras, como Versalles, Karlsruhe o San Petesburgo han sido planeadas y construidas pero nunca antes hubo un intento de reformar el centro antiguo de una ciudad.⁹

Las obras de reconstrucción de la ciudad generaron ingentes puestos de trabajo que atrajeron a una gran cantidad de población. El aumento demográfico intensificó aun más las complicaciones relativas a la transformación de la ciudad debido a la necesidad de alojamiento, aprovisionamiento y salubridad en una ciudad que dobló su número de habitantes entre 1850 y 1860.¹⁰

En 1852 se puso en marcha un decreto respectivo a las calles de París que permitió que las viejas casas de la villa medieval fueron expropiadas y posteriormente derribadas. En su lugar se construyeron edificios destinados a una naciente burguesía, que no sólo deseaba nuevos tipos de viviendas acordes con el nuevo estatus social sino también una ciudad donde se pudiera transportar con fluidez las mercancías que ellos empezaban a demandar. Las clases obreras fueron desplazadas a los barrios periféricos y las demoliciones dispusieron el terreno para un rápido desarrollo capitalista que derivó en nuevos usos de la ciudad y convirtió a París en ejemplo de urbe moderna.

Walter Benjamin recopila una cita en su *Libro de los Pasajes* que ilustra sobremanera el vínculo entre la reforma de París durante el Segundo Imperio, el establecimiento de la burguesía y el desarrollo del capitalismo “Bonaparte sintió que su misión era asegurar el orden burgués... la industria y el comercio, los negocios de la burguesía, debían florecer. Se otorgaron innumerables concesiones ferroviarias, se concedieron subvenciones estatales, se organizó el crédito. Aumentó la riqueza y el lujo de la burguesía. En los años cincuenta se sitúa...el comienzo de los grandes almacenes parisinos, el *Bon Marché*, el *Louvre*, la *Belle Jardinière*. El volumen de negocio del *Bon Marché* en 1852 es sólo de 450.000 francos, en 1869 se había elevado a 21 millones.”¹¹

9 PINKEY, David H. *Napoleon III and the Rebuilding of Paris*. New Jersey: Princeton University Press, 2019. p. 4-5

10 *Ibidem*. p. 5

11 FREUND, Gisela. *El desarrollo de la fotografía en Francia* (inédito). (Citado BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Tres Cantos: Akal Ediciones, 2005. p. 157.)

La ciudad de París fue reorganizada centralizando las actividades político administrativas y relegando a las zonas limítrofes las actividades productivas, las clases obreras y todo aquello considerado “molesto” como los hospitales, los manicomios, las cárceles, etc.¹²

A las obras relativas a las necesidades urbanas como el alcantarillado, los acueductos y la modernización de las instalaciones técnicas se sumarán modificaciones que convertirán a París en una de las primeras metrópolis moderna. Esta modernidad se materializa a través de nuevas lógicas de organización urbana. A través de los bulevares se concentraron nuevas formas de realidad social. Las nuevas estructuras como los cafés, los restaurantes y grandes almacenes se convertirán en lugares de encuentro y de intercambio de mercancía e ideas.

El derribo de la antigua villa medieval de París y su posterior reconfiguración permitieron llevar a cabo una puesta en escena de la modernidad a través de los elementos urbanísticos, tecnológicos, políticos y culturales.

12 PIZZA, Antonio y GARCÍA, Carolina B. (eds). *Arte y arquitectura moderna, 1851-1933: del Crystal Palace de Joseph Paxton a la clausura de la Bauhaus*. Barcelona: UPC, 2001.

3.- LO MODERNO

*"No ha existido nunca una época que no se haya sentido, en el sentido excéntrico del término, 'moderna' y no haya creído estar inmediatamente ante un abismo. La lúcida conciencia desesperada de estar en medio de una crisis decisiva es algo crónico en la humanidad. Cada época se presenta como irremediabilmente moderna. Lo 'moderno', sin embargo, es diverso, en el sentido en que son diversas las varias figuras de un mismo caleidoscopio."*¹³

Lo moderno es un atributo ambiguo. La modernidad es un concepto que aparece a partir del siglo XVI en oposición a la cultura medieval. Es un término que apareció en diferentes contextos pero siempre como sinónimo de lo nuevo. "Cada época tiene una idea diferente de lo que hay que entender históricamente por 'moderno'. En el siglo XVIII, a los arquitectos del Renacimiento se les llamaba modernos para distinguirlos de los de la Antigüedad. Hoy se entiende por arquitectura moderna la que es peculiar de nuestro siglo, aunque todos los estudios recientes sobre este tema reconocen que sus orígenes se remontan a épocas anteriores, sin ponerse de acuerdo en cuál sea exactamente el comienzo".¹⁴.

Se trata de una categoría que, históricamente, es imposible definir de manera unívoca; para algunos la modernidad se inicia con Descartes, para otros con la Ilustración, para otros con las Revoluciones Burguesas de 1848 y con las transformaciones en el mundo de la cultura literaria introducidas por G.Flaubert y Ch.Baudelaire.¹⁵ Sin embargo dentro de todas las definiciones se hace hincapié en la ruptura con el pensamiento ilustrado y su fe en la razón ordenada hacia un tipo de pensamiento relativista en el que empiezan a convivir sistemas de conocimiento heterogéneos y plurales.

13 BENJAMIN, Walter. *Infancia en Berlin hacia 1900*. Madrid: Alfaguara, 1982. p. 701.

14 COLLINS, Peter, 1956. (Citado en PIZZA, Antonio y GARCÍA, Carolina B. (eds). *Arte y arquitectura moderna, 1851-1933: del Crystal Palace de Joseph Paxton a la clausura de la Bauhaus*. Barcelona: UPC, 2001. p. 16)

15 PIZZA, Antonio y GARCÍA, Carolina B. (eds). *Arte y arquitectura moderna, 1851-1933: del Crystal Palace de Joseph Paxton a la clausura de la Bauhaus*. Barcelona: UPC, 2001. p. 15-16.

Para Sharon Marcus una definición cultural de lo moderno se articula a partir de las cualidades sustantivas representadas por Charles Baudelaire en su ensayo *El pintor de la vida moderna* y en los escritos de Walter Benjamin sobre París.¹⁶ En su ensayo *Hausmannization as Anti-Modernity* Marcus destaca dos aspectos en la definición de la modernidad que considera cruciales. Por una parte la modernidad no radica tanto en la novedad sino en la actitud hacia dicha novedad: “La modernidad se caracteriza por una autoconciencia de pertenencia y celebración de la innovación.”¹⁷ En segundo lugar la modernidad cultural se caracteriza, según la misma autora, por el valor que se le otorga a la vida pública, la promoción de espacios sociales que procuren espectáculo, movilidad e intercambio.

Con la entrada del novecientos, la modernidad se mide principalmente según el impacto de las nuevas y radicales transformaciones que generarán una metamorfosis a las cuales es sometida la vida individual y colectiva de las grandes ciudades. Para Ben Singer, hay tres ideas fundamentales que se solapan en el término modernidad. Como concepto moral y político, la modernidad es un desamparo ideológico de un mundo *post-sagrado* y *post-feudal* en el cual las normas y valores están abiertos a nuevos cuestionamientos. Como concepto cognitivo, la modernidad apuntala el nacimiento de una racionalidad instrumental como marco intelectual a través del cual el mundo es percibido y construido. Como concepto socioeconómico, la modernidad genera cambios tecnológicos y sociales que tuvieron su momento álgido a finales del siglo XIX con una rápida industrialización, urbanización, crecimiento demográfico, proliferación de nuevas tecnologías de transporte, saturación del capitalismo y la explosión de una cultura de masas.¹⁸

16 MARCUS, Sharon. "Hausmannization As Anti-Modernity The Apartment House in Parisian Urban Discourse, 1850-1880". *Journal of Urban History*. 27, no. 6, 2001, pp: 723-745. p.724

17 *Ibidem*. p. 724.

18 SINGER, Ben. *Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism*. p. 72. En CHARNEY Leo and SCHWARTZ, Vanessa R. (ed) *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 2007.

3.1.- EL SUJETO DESPLAZADO

El siglo XIX se caracteriza por un desplazamiento del sujeto hacia un entorno que le es desconocido. Con la Revolución Industrial, en general, y la Haussmannización, en particular, fue necesaria una ingente cantidad de mano de obra que hiciera funcionar el engranaje moderno. Cientos de miles de familias se desplazaron del campo o pequeñas comunidades rurales a la gran urbe de París atraídas por mejorar su calidad de vida. A principios del siglo XIX la población de París era de unos 550.000 habitantes. En 1851, dos años antes de que Hausmann asumiera el cargo de Prefecto del Sena, la población se había duplicado y ascendía a 1.050.000. Durante la segunda mitad del siglo XIX, París se anexionó progresivamente las áreas suburbanas situadas extramuros, alcanzando una población de 2.715.000 habitantes en 1900.¹⁹

Esto supuso una deslocalización del sujeto que ya no formaba parte de una comunidad organizada en torno a las estructuras familiares. En la ciudad moderna se desarrollan un conjunto de relaciones muy diferentes a la que caracterizan al entorno rural, es lugar de relaciones complejas, fragmentarias, polisensoriales y efímeras. En este contexto el sujeto debe adaptarse con rapidez a estos cambios externos que condicionarán su experiencia. Como consecuencia hubo un cambio en el estatuto del sujeto quien debió situarse en un entorno que le era desconocido: nuevos espacios urbanos, distorsiones visuales y temporales, multitud de información gráfica y visual.²⁰

Las ciudades se convertirán en el territorio natural del hombre, sin embargo éstas no serán sino una puesta en escena de la modernidad. Será en las urbes donde nos maravillamos con nuevos códigos estéticos que nada tienen que ver con la belleza tradicional. Esa belleza tradicional ha dejado paso a un paisaje modificado por el hombre, es un terreno codificado. Una de las características de la modernidad es el cambio de paisaje sublime al paisaje del simulacro.²¹

19 MORRIS, A. E. J. *Historia de la forma urbana. Desde sus orígenes hasta la revolución industrial*. Barcelona: Gustavo Gili, 2018. p. 260.

20 CRARY, Jonathan. *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac, 2008. p. 35.

21 BERGARA, Iñaki. *Nuevos paisajes, nuevas miradas*. p.15. En ALDAY SANZ, Ignacio; MONCLÚS, Francisco Javier y LAMPREAVE, Ricardo. *Proyectos integrados de arquitectura, paisaje y urbanismo 2011*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2011.

Para Walter Benjamin los panoramas eran expresión de un nuevo sentimiento vital. En ellos los habitantes de la ciudad encontraban una forma de conexión con un mundo premoderno: “El habitante de la ciudad, cuya superioridad política sobre el campo se expresa de múltiples maneras en el transcurso del siglo, intenta traer el campo a la ciudad. La ciudad se extiende en los panoramas hasta ser paisaje, como de un modo más sutil hará luego para el *flâneur*”.²²

El paisaje moderno rechazará la monumentalidad y sublimidad del paisaje romántico para adentrarse en la cotidianidad de las urbes. La ciudad es por tanto un paisaje artificial construido por y para el hombre. Si hacemos una aproximación terminológica al concepto de paisaje nos encontramos con que, paradójicamente, el paisaje en realidad no existe, es fruto de nuestra invención: el paisaje no es, sino que se hace. La idea de paisaje no se encuentra tanto en el objeto que se contempla como en la mirada de quien contempla. No es lo que está delante sino lo que se ve.²³

Es con la mirada cómo se construye el paisaje. Una mirada que para devenir en paisaje ha de ser reflexiva, tal y como explica Goethe: «El simple mirar una cosa no nos permite avanzar. Cada mirar se muta en un considerar, cada considerar en un reflexionar, en un enlazar. Se puede decir que teorizamos en cada mirada atenta dirigida al mundo».²⁴ Cuando miramos ese terreno y lo cosificamos —también artísticamente—, lo construimos y lo transformamos, deslocalizándolo, en paisaje. Todo paisaje, natural o urbano, es por tanto artificial. Ello implica la existencia de un punto de vista y una separación explícita entre el observador y lo observado.²⁵

22 BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Tres Cantos: Akal Ediciones, 2005. p. 40.

23 MADERUELO, Javier. *El paisaje. Génesis de un concepto*, Abada, Madrid, 2005, p. 38.

24 WOLFGANG von Goethe, Johan. *Teoría de los colores*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1999. p. 23.

25 BERGARA, Iñaki. *Nuevos paisajes, nuevas miradas*. p.15. En ALDAY SANZ, Ignacio; MONCLÚS, Francisco Javier y LAMPREAVE, Ricardo. *Proyectos integrados de arquitectura, paisaje y urbanismo 2011*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2011.

3.2.- LA EXPERIENCIA MODERNA

“Ser modernos es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos. Los entornos y las experiencias modernos atraviesan todas las fronteras de la geografía y la etnia, de la clase y la nacionalidad, de la religión y de la ideología: se puede decir que en ese sentido la modernidad nos une a toda la humanidad. Pero es una unidad paradójica, la unidad de la desunión: nos arroja a todos en una vorágine de perpetua desintegración y renovación, de lucha y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es formar parte de un universo en el que, como dijo Marx: “todo lo sólido se desvanece en el aire”.²⁶

La modernidad, no es tanto un momento histórico demarcado, sino un cambio trascendental en la experiencia subjetiva. Esta reconfiguración de la experiencia fue consecuencia de una metamorfosis social, cultural, ideológica vinculadas a la Revolución Industrial, la cual introdujo un cambio de producción en un sentido amplio del término. La producción no se ceñía a los objetos y las cosas.

También se produjo un sujeto hecho a medida de las nuevas necesidades capitalistas. El estatuto del sujeto sufrió un cambio paradigmático vinculado, por una parte a la producción de nuevas subjetividades y deseos de consumo; y por otra, a las transformaciones en el modo de vida que trajeron consigo el capitalismo y los avances tecnológicos.

La reforma urbanística de París llevada a cabo por Haussmann durante el Segundo Imperio es un ejemplo arquetípico de un nuevo entorno fabricado para la producción y circulación de mercancías donde el sujeto es producto a la vez que productor. El urbanismo posibilitó una regulación política de la experiencia: “...existe una regulación *política de la experiencia*, que, ejercida a través del urbanismo como parte de los *dispositivos de poder*, no sólo produce sus propias formas de saber, de política y subjetivación sino que diseña toda una *política del cuerpo* en la ciudad...”.²⁷

26 BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1991. p. 1.

27 HERNÁNDEZ CASTELLANOS, Donovan Adrián. "La ciudad de las fantasmagorías. La Modernidad urbana vista a través de sus sueños". *Andamios, Revista De Investigación Social*. 11, no. 25, 2014, pp: 243-271. p. 251.

Las ciudades siempre han sido lugares donde la vida cotidiana transcurría con un ritmo acelerado. Pero fue durante el siglo XIX cuando este ritmo empezó a ser frenético. La identidad de las ciudades modernas fue construida a partir de una idea de progreso vinculada a la visibilidad, movilidad y velocidad. Las nuevas infraestructuras de electricidad y gas permitieron el despliegue de una gran red de iluminación, que unido a una reconfiguración de la ciudad a partir de anchas calles y bulevares generó lo que Whiteman llamó “el gran periodo de la visibilidad urbana”, en el sentido que la urbe moderna estaba “cada vez más abierta, más descubierta y más iluminada”.²⁸

A su vez, el desarrollo y la puesta en marcha de infraestructuras mecánicas y electromecánicas dispusieron el contexto para el nacimiento y auge de nuevas formas de transporte y comunicación. El ferrocarril, el tranvía y el telégrafo cambiaron por completo la idea de movilidad, velocidad e incluso del tiempo.

La modernidad implica un mundo específicamente urbano: “La modernidad no se puede concebir fuera del contexto de la ciudad, porque ésta provee una arena para la circulación de cuerpos y bienes, el intercambio de miradas, y el ejercicio del consumismo.”²⁹ Las ciudades siempre han sido escenarios de una vida ajetreada y en constante ebullición pero fue a partir del siglo XIX cuando sufrieron una mutación radical debido al rápido aumento de la población, el incremento de la actividad comercial, la proliferación de signos y la nueva densidad y complejidad del tráfico. Convirtiendo las calles metropolitanas un lugar aún más abarrotado, caótico y lugar de un ambiente mucho más estimulante de lo que habían sido previamente.

La ciudad se convierte en fuente inagotable de estímulos. Joseph Addison, en *Los placeres de la imaginación*, uno de los más importantes ensayos de estética del siglo XVIII, nos habla de estos estímulos: “Nos molesta vivamente estar mirando cerros y valles, donde cada cosa continúa fija y estable en el mismo lugar y postura: y al contrario nuestros pensamientos hallan agitación y alivio a la vista de aquellos objetos que están siempre en movimiento y deslizándose a los ojos del

28 WHITEMAN, John, 1990. (citado en GRAHAM, Stephen, y MARVIN, Simon. *Splintering Urbanism: Networked Infrastructures, Technological Mobilities and the Urban Condition*. Londres: Routledge, 2008. p. 44.)

29 CHARNEY Leo and SCHWARTZ, Vanessa R. (ed) *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 2007. p. 3.

espectador".³⁰ La experiencia de la ciudad moderna ha sido encarnada en la figura del *flâneur*. El paseante solitario de Baudelaire que recorre la ciudad sintonizando los sentidos a todas las distracciones que lo rodean ha sido un personaje emblemático en el París del siglo XIX porque su actividad, que es al mismo tiempo corporal, visual y móvil, sienta las bases para la figura del espectador que dominó este período de nuevas experiencias.³¹

La modernidad implica un contexto en el cual todo es más rápido, caótico, fragmentado y desorientador que en las fases previas de la cultura humana. En medio de la turbulencia sin precedentes de la ciudad como el tráfico, el ruido, los carteles y anuncios publicitarios; el individuo tuvo que enfrentarse a una nueva intensidad de estimulación sensorial. El artefacto urbano tiene un gran impacto en el *sensorium* corporal. Introduce un cambio importante en la percepción humana, en la percepción del tiempo y del espacio y en los dispositivos tecnológicos de la visibilidad.³² Aquello que en el siglo XVIII Addison podía considerar como una fuente de alivio se convirtió en el siglo XIX en un problema de hiperestimulación.

Teóricos sociales como Georg Simmel, Siegfried Krakauer y Walter Benjamin insistieron en que la modernidad debía ser entendida en términos de un cambio fundamental de la experiencia subjetiva, caracterizada por el choque físico y perceptivo del ambiente urbano moderno.³³ Más allá de señalar los cambios específicos que el capitalismo desencadenó, estos autores enfatizaron las formas en que estos cambios transformaron la percepción y la experiencia: "Su preocupación primordial fue la experiencia discontinua del tiempo, el espacio y la causalidad, como fenómenos transitorios, fugaces y fortuitos o arbitrarios: experiencia localizada en la inmediatez de las relaciones sociales, incluidas nuestras relaciones con el medio físico y social de la metrópolis y nuestras relaciones con el pasado."³⁴

30 ADDISON, Joseph. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Madrid: Visor, 1991. p.141.

31 CHARNEY Leo and SCHWARTZ, Vanessa R. (ed) *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 2007.p. 5.

32 HERNÁNDEZ CASTELLANOS, Donovan Adrián. "La ciudad de las fantasmagorías. La Modernidad urbana vista a través de sus sueños". *Andamios, Revista De Investigación Social*. 11, no. 25, 2014, pp: 243-271. p. 249-250

33 SINGER, Ben. *Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism*. p. 72 en CHARNEY Leo and SCHWARTZ, Vanessa R. (ed) *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 2007.

34 FRISBY, David. *Fragmentos de la modernidad : teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Krakauer y Benjamin*. Madrid: Visor, 1992. p. 24.

Para David Frisby lo que es común en el análisis de la modernidad de estos tres autores es su orientación hacia el concepto de *modernité* que Baudelaire describió en su ensayo *El pintor de la vida moderna* (escrito en 1859-60 y publicado por primera vez en 1863) “por modernidad entiendo lo efímero, lo fugaz, lo contingente, la mitad del arte cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable.”³⁵ Como señala Georg Simmel, uno de los grandes pensadores urbanos la modernidad, la modernidad se caracteriza por “...la experiencia e interpretación del mundo desde el punto de vista de las reacciones de nuestra vida interior, y de hecho, como un mundo interior la disolución de los contenidos fijos en un elemento fluido del alma, del que se filtra todo lo esencial y cuyas formas son simples formas del movimiento.”³⁶

La experiencia moderna para Simmel es esencialmente fragmentaria, transitoria e hiperestimulante: “el fundamento psicológico sobre el cual reposa la vida del ciudadano es la intensificación de la vida nerviosa, que proviene de una sucesión rápida e ininterrumpida de impresiones, tanto internas como externas”.³⁷ A su vez el marco urbano es fundamental en la experiencia moderna descrita por el autor y que también será pilar en la descripción de la modernidad de Benjamin y Kracauer, como lo fue también en Baudelaire.

En su *Filosofía del dinero* Simmel también elaborará la idea de la alienación del sujeto como parte de la experiencia moderna vinculada a una carácter cada vez más fragmentario de la vida individual como consecuencia de la separación del trabajador respecto a los medios de producción que trajo consigo la producción capitalista “resultado de una desintegración y especialización muy avanzada de los materiales y las energías, semejante al carácter de una administración estatal muy desarrollada (...) Con ello la máquina se convierte en una totalidad y lleva a cabo una parte cada vez mayor del propio trabajo, se enfrenta al trabajador como poder autónomo, del mismo modo que ésta ya no es una personalidad individual, sino simplemente alguien que desempeña una tarea objetivamente asignada.”³⁸

35 BAUDELAIRE, Charles. *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Londres: Phaidon, 1964. p.10

36 SIMMEL, Georg. *El individuo y la libertad: ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Ediciones Península, 2001. p. 53.

37 SIMMEL, Georg. Las grandes ciudades y la vida del espíritu. *Cuadernos Políticos*. no. 45, 1986, pp: 5-10. p. 7.

38 SIMMEL, Georg. *The Philosophy of Money*. Londres: Routledge, 2011. p. 459

La vida en la ciudad moderna era cada vez más frenética debido a las nuevas formas de transporte rápido como el tranvía y el ferrocarril los cuales fueron también objeto de análisis en el marco del cambio de las experiencias subjetivas durante la modernidad porque modificaron la experiencia del viaje. Esta modificación del tiempo y del espacio que permitieron los nuevos medios de transporte también tuvieron un gran impacto en los sentidos “La persona que puede ver, pero no oír, se angustia mucho más (...) que la que puede oír, pero no ver. Eso es más (...) característico de la gran ciudad. Las relaciones interpersonales de los habitantes de las grandes ciudades se caracterizan por una insistencia mucho mayor en la utilización de los ojos que en la de los oídos. Podemos atribuirlo principalmente a la institución de los transportes públicos. Antes de que se generalizaran los autobuses, trenes y tranvías durante el siglo XIX, las personas nunca se encontraban en a situación de tener que mirarse durante minutos o incluso horas seguidas sin cambiar palabras.”³⁹

Los nuevos medios de transporte también hicieron posible el cambio de lugar y el viaje con una relativa facilidad que hasta entonces no había existido. Georg Simmel señaló varias consecuencias sociales que fueron derivadas de estos nuevos fenómenos modernos los cuales se intensificaron con la urbanización.

El frenesí moderno también estaba, como no, relacionado directamente con los marcados horarios del mundo capitalista: “La modernidad se caracterizaba por el impulso de *llevar* el tiempo encima, de transportarlo como un apéndice del tiempo, de modo que el reloj de bolsillo en una especie de prótesis que aumentaba la capacidad corporal para medir el tiempo.”⁴⁰ Este ritmo incesante, característico de la modernidad, emergía también en las cadenas de montajes consecuencia de una producción masiva de mercancías, posible con la Revolución Industrial y deseadas por una naciente burguesía.

39 BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid: Taurus, 1972. p. 151.

40 DOANE, Mary Ann. *La emergencia del tiempo cinematográfico: la modernidad, la contingencia y el archivo*. Murcia: Cendeac, 2012. p. 19.

Para Walter Benjamin la cultura parisina del XIX estaba caracterizada por el mercantilismo, que se presentaba como *fantasmagoría* en los bienes culturales "Las formas de vida nuevas y las nuevas creaciones de base económica y técnica que le debemos al siglo pasado entran en el universo de una *fantasmagoría*. Esas creaciones sufren esta 'iluminación' no sólo de manera teórica, mediante una transposición ideológica, sino en la inmediatez de la presencia sensible. Se manifiestan como fantasmagorías".⁴¹

En la ciudad moderna, materialización del capitalismo, todos los aspectos de la vida cotidiana están a merced de su mercantilización. Todo en ella es mercancía. "El mundo dominado por sus fantasmagorías es -para servirnos de una expresión de Baudelaire- la modernidad."⁴² Para el autor el mundo moderno era una fantasmagoría y París era su paradigma "En cuanto a la fantasmagoría de la propia civilización, tiene su paladín en Haussmann, y su expresión manifiesta en sus transformaciones de París."⁴³

El concepto de fantasmagoría empleado por Benjamin aparece con Marx y lo que denominó el carácter fetichista de la mercancía, un concepto que aparece en su obra *El Capital* (1867) "Todo el misticismo del mundo de las mercancías, toda la magia y la fantasmagoría que nimban los productos del trabajo fundados en la producción de mercancías, se esfuma de inmediato cuando emprendemos camino hacia otras formas de producción".⁴⁴ La fantasmagoría es el proceso de producción capitalista en su conjunto.

Para Benjamin la fantasmagoría, término que aparece repetidamente en el *Libro de los Pasajes* (el cual está situado en el París del siglo XIX), era un concepto clave que permitía entender la crisis de la experiencia subjetiva del siglo XIX. "La fragilidad del cuerpo humano expuesto a los constantes estímulos de la ciudad, a los accidentes, al bloqueo de la percepción en el torpor que produce el sobrestímulo o el automatismo perceptivo de un trabajo mecanizado, hasta el extremo aniquilador de la guerra que desde el Olimpo fascista se ve como espectáculo, son las condiciones que

41 BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Tres Cantos: Akal Ediciones, 2005. p. 50.

42 *Ibidem*. p.63.

43 BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Tres Cantos: Akal Ediciones, 2005. p.50.

44 MARX, Karl. *La crisis del capitalismo*. Madrid: Sequitur, 2009. p. 93.

permiten mostrar una inversión dialéctica de una organización corporal sinestésica a una *anéstesica*. Esto supone una destrucción del poder del organismo humano para responder políticamente y, a su vez, la construcción de una fantasmagoría tecnológica colectiva como el narcótico que les permite seguir viviendo a aquellos mismo que aliena. Así, la tecnología tendría, en el plano de lo colectivo, la función anestésica que tiene una droga en el plano individual.”⁴⁵

La fantasmagoría sería el concepto utilizado por Benjamin para referirse a esa alienación de la experiencia en la modernidad. Los bienes de la cultura se han convertido en fantasmagorías en la sociedad burguesa como consecuencia del fetichismo derivado de los modos de producción y espacios de consumo del capitalismo “Nuestra investigación se propone mostrar cómo a consecuencia de esta representación cosista de la civilización, las formas de vida nuevas y las nuevas creaciones de base económica y técnica que le debemos al siglo pasado entran en el universo de una fantasmagoría.”⁴⁶

París se convierte en una ciudad-escaparate, donde todo es mercancía y por lo tanto la ciudad misma deviene fetiche. “En la haussmanización de París la fantasmagoría se hizo piedra.”⁴⁷ Las Exposiciones Universales fueron para Benjamin el epítome de la mercancía-fetiche devenidas fantasmagorías intocables: “Las exposiciones universales son los centros de peregrinación de la mercancía-fetiche. (...) idealizan el valor de cambio de las mercancías. Crean un marco donde su valor de uso pasa a un segundo plano. Las Exposiciones universales fueron la escuela donde las masas apartadas por la fuerza del consumo se empapan del valor de cambio de las mercancías hasta el punto de identificarse con él: prohibido tocar los objetos expuestos. Las mercancías dan de ese modo acceso a una fantasmagoría en la que el hombre penetra para dejarse distraer.”⁴⁸ Es decir, a través de la mercancía que está ahí para generar un deseo de consumo, pero que no puede ser consumida, el sujeto se encuentra alienado en el sueño del fetiche. Todo participa de esta alienación, tanto las personas, como las cosas y la cultura.

45 CIANCIO, María Belén. *Benjamin y otras miradas. Sobre algunas mutaciones del concepto de fantasmagoría*. Universitat de les Illes Balears: Departament de Filosofia, 2010. p. 211.

46 BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Tres Cantos: Akal Ediciones, 2005. p.50.

47 *Ibidem*. p. 61.

48 *Ibidem* . P. 54.

La experiencia conmocionadora, el *shock*, que Simmel retrata en su *Estética sociológica* (1896) como un acontecimiento propio de la vida moderna la cual “nos vuelve cada más sensibles a las conmociones y agitación que afrontamos en la proximidad y contacto inmediatos con las personas y las cosas”⁴⁹ será articulada posteriormente por Benjamin en el *Libro de los Pasajes*. La experiencia del *shock* sería consecuencia de las mismas fantasmagorías que en su materialización técnica lo producen. Es decir, que las nuevas tecnologías modernas, en las que se incluyen los medios de transporte, así como la fábrica, producen una conmoción en el *sensorium* corporal.

Para Benjamin, las experiencias de la modernidad no proceden directamente del proceso de producción, pero “... todas ellas se originaron en él en formas muy indirectas ...”⁵⁰ dando lugar a una sociedad alienada oníricamente que desea realizar sus anhelos humanos a partir no de una realidad, sino de una fantasmagoría que encubre y deforma la experiencia sensible, impidiendo que sea percibida en su esencia.

Esta esencia de la experiencia y del ser es uno de los motivos centrales en la obra de Siegfried Kracauer. Sus intentos “de llenar sectores que nunca se han investigado, lagunas del atlas sociológico: los oficinistas, los obreros, el cine, el *kitsch*, los sueños quiméricos”⁵¹ durante el período de *Weimar* se desarrollaron a partir del estudio de las transformaciones en la experiencia cotidiana en el contexto del espacio metropolitano, a partir de los fenómenos en apariencia superficiales de la modernidad.

El autor plantea el problema de una sociedad que se desarrolla a través de lo material en la que el individuo no ha podido realizar su esencia interior. En este sentido la materialidad se encuentra tanto en el capitalismo como sistema de producción de mercancías, como en las ciencias, porque ambos acumulan saberes que nada tienen que ver con la esencia del ser humano. “En primer lugar, el capitalismo está, sin embargo, en total consonancia con la ciencia en el sentido de que,

49 SIMMEL, Georg. *Soziologische Aesthetik*, 1896. (citado en FRISBY, David. *Fragmentos de la modernidad: teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: Visor, 1992. p. 129).

50 BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid: Taurus, 1972 p. 106.

51 KRACAUER, Siegfried. *Schriften I*, 1977. (citado en FRISBY, David. *Fragmentos de la modernidad: teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: Visor, 1992. p.203).

como ésta, se atribuye primordialmente derechos sobre las capacidades intelectuales de los seres humanos. El pensamiento lógico, la atribución de similitud y devaluación a las cosas más diversas en función de su valor monetario y su utilizabilidad, el cálculo de la razón acostumbrada a computar grandes cantidades -y que ve en el mundo sólo cantidades que debe despachar- ocupan una posición preponderante y su posesión resulta apropiada para el mundo de un ser humano. El sistema económico capitalista ofrece a esas cualidades muchas garantías de venta, les aporta objetivos y les permite que se vean reverenciadas y que lleguen a ser de aplicación universal (...) Igual que la ciencia, el capitalismo revela una profunda indiferencia hacia la esencia de las cosas (...).”⁵²

En el contexto de la modernidad, el individuo está atrapado en un sistema que no genera las posibilidades que le permitan desarrollar su esencia. Todo lo contrario porque, tanto la ciencia como el capital, en su afán de acumulación, ponen de lado la cuestión de la individualidad en pro de la generalidad. En una sociedad en la que todo se mercantiliza, todo lo producido se encuentra en la esfera de lo comercial. Y el fin último de toda empresa comercial es tener acceso a una gran cantidad de consumidores. En este terreno las singularidades y peculiaridades no son más que exotismos, marginalidades. Estamos de acuerdo con Frisby cuando plantea lo siguiente: “En este marco no es de extrañar que Kracauer rechace cualquier idea de progreso en el sentido material, ya que en nada favorece al individuo interior.”⁵³

Para Kracauer el mundo mismo se había desintegrado porque la personalidad individual ya no puede identificarse con el mundo de la realidad: se ha perdido la identidad de existencia y de sentido.⁵⁴

En *Ornamento de las masas* (1927) Kracauer analiza los fenómenos en apariencia superficiales de la sociedad moderna. Para el autor las facetas más significativas de la vida metropolitana moderna estaban en la superficie. Lo efímero y lo marginal también fueron fenómenos de gran importancia

52 KRACAUER, Siegfried. *Das Leiden unter dem Wissen*, 1917. (citado en FRISBY, David. *Fragmentos de la modernidad: teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: Visor, 1992. pp. 208-209.

53 FRISBY, David. *Fragmentos de la modernidad: teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: Visor, 1992. p. 209.

54 *Ibidem*. p.213.

en su obra. A través de las experiencias puramente modernas como la alienación, la cultura de masas o la experiencia urbana Kracauer analiza y celebra las masas a partir de las manifestaciones de la vida cotidiana. “El lugar que ocupa una época en el proceso histórico se determina con más fuerza a partir del análisis de sus manifestaciones superficiales e insignificantes que a partir de los juicios de la época sobre sí misma.”⁵⁵ Esta afirmación, realizada en las primeras líneas del ensayo de Kracauer, sienta las bases del contenido del *Ornamento de la masa*. A partir del análisis de las *Tiller Girls*, que eran consideradas por el autor como caso ejemplar de un producto de las fábricas americanas de distracción⁵⁶, Kracauer señala que el elemento decisivo del ornamento es la masa. Lo individual ha dejado paso a la homogeneidad y lo que antes era ornamental porque deseaba embellecer una forma aquí se ha convertido en algo abstracto y que carece de sentido estético porque es un fin en sí mismo.

Para Kracauer el rasgo característico del ornamento de la masa es su carácter racional, un reflejo del sistema económico capitalista. “Como el principio del proceso de producción capitalista no surge exclusivamente de la naturaleza, ha de quebrantar los organismos naturales que constituyen un medio o punto de resistencia frente a él. La comunidad de las personas y la personalidad desaparecen, cuando lo que se requiere es calculabilidad; sólo el ser humano como pequeña partícula de la masa puede subir suavemente a la cima del cuadro y ponerse al servicio de las máquinas. El sistema, indiferente a las diferencias de forma, provoca la desaparición de las características nacionales y la creación de masas de trabajadores a los que se puede emplear de forma idéntica en todos los puntos de la Tierra. El proceso de producción capitalista, como el ornamento de la masa es un fin en sí mismo.”⁵⁷

La racionalidad del capitalismo es consecuencia de un sistema cada vez más independiente de las condiciones naturales, en el cual la abstracción aparece como el rasgo más característico. En este contexto la naturaleza se encuentra privada de su substancia: “La figura humana (...) ha iniciado su

55 KRACAUER, Siegfried. *The mass ornament: Weimar essays*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1995. p. 75.

56 FRISBY, David. *Fragmentos de la modernidad: teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: Visor, 1992. p. 268.

57 KRACAUER, Siegfried. *The mass ornament: Weimar essays*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1995. p.78.

éxodo desde el esplendor orgánico (...) y se vuelve anónima. Así sólo los restos del complejo humano entran (...) en el ornamento de masas.”⁵⁸

La esencia humana no es el fundamento del sistema capitalista porque la racionalidad es su fin y esta coincide con la productividad. En el capitalismo no se consume la razón porque el momento racional se confunde con el momento de la productividad.

La razón no se manifiesta en el ornamento de la masa, sus formas están mudas. Sólo es la forma vacía de culto, una última regresión a la mitología. Lo que ocurre con el fenómeno de la masificación moderna es que señala un proceso donde las relaciones sociales son racionalizadas. Las relaciones dejan de ser sociales para ser relaciones materiales entre personas o cosas. Precisamente el ornamento de la masa es un reflejo estético de este proceso. El proceso nos conduce directamente al ornamento de la masa en lugar de alejarnos de él.

Y es allí, en las formas más superficiales de la modernidad, donde la realidad se expresa. En este sentido el ornamento de la masa posee la verdad. Porque en ella podemos ver la realidad contenida en el sistema capitalista. Para Kracauer el ornamento de la masa tiene mucha más relevancia social que “las producciones artísticas que cultivan nobles sentimientos en formas obsoletas”.⁵⁹

58 FRISBY, David. *Fragmentos de la modernidad: teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: Visor, 1992. p. 272.

59 KRACAUER, Siegfried. *The mass ornament: Weimar essays*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1995. p.79.

4.- DEL SUJETO MODERNO AL SUJETO OBSERVADOR

La ciudad moderna se convirtió en un terreno codificado y lugar de ciertas prácticas discursivas que tenían por finalidad la construcción de un sujeto hecho a medida de los nuevos requerimientos institucionales, tecnológicos y económicos. El sujeto se convierte en un instrumento. No es otra cosa que un medio para la consecución de un fin. “La modernidad, que es la época de la constitución del sujeto, es al mismo tiempo el proceso de su destrucción, de su división, escisión.”⁶⁰

El sujeto que desea ser fundamento de todo se descubre como una construcción. Es un sujeto construido, sujeto sujetado a otros “...sea Dios (Kierkegaard), la sociedad (Marx), la historia (Marx, historicismo), la evolución de las especies (Darwin), la voluntad de poder (Nietzsche), el inconsciente (Freud), el ser (Heidegger), el lenguaje (estructuralismo), etc.”⁶¹

Para Michel Foucault la experiencia del sujeto moderno fue orquesta a través de una reconfiguración del individuo y de su subjetividad. Fue lo que este autor describió como “una cierta política del cuerpo, una cierta manera de volver a un grupo de hombres dócil y útil. Esta política requería de la participación de determinadas relaciones de poder; apelaba a una técnica de sujeción y objetivación superpuestas, y acarreó consigo nuevos procedimientos de individualización”.⁶² Esta “política del cuerpo” permitió controlar y organizar, no sólo a la nueva clase obrera, sino también estudiantes, pacientes hospitalarios, prisioneros y a toda la población urbana en general.

Esta organización sólo pudo llevarse a cabo gracias a una acumulación del conocimiento generado por el racionalismo. Las ciencias humanas en su saber sobre medicina, psicología, educación, fisiología, etc permitieron un conocimiento del cuerpo y de la mente humana. El conocimiento fue

60 AMENGUAL, Gabriel. *Modernidad y crisis del sujeto: hacia la construcción del sujeto solidario*. Madrid: Caparrós Editores, 1998. p.163.

61 *Ibidem*. p.163.

62 FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina, 1996. p. 305.

una herramienta usada para operar sobre los individuos y hacerlos más dóciles y manejables con el fin de que pudieran funcionar dentro del nuevo entramado de producción y consumo.

De la acumulación de estos conocimientos sobre el individuo se generó lo que Foucault llamó “una tecnología muy real, la tecnología de los individuos...inscrita en un proceso histórico amplio: el desarrollo aproximadamente al mismo tiempo de muchas otras tecnologías – agrarias, industriales, económicas”.⁶³

La tecnología de los individuos acarrió nuevos procedimientos de individualización y normalización. Esta normalización del individuo, que se dio en todos los campos del saber, fue posible gracias a normas cuantitativas y estadísticas del comportamiento. Para Georges Canguilhem, los procesos de normalización se solapan con la modernización ocurrida durante el siglo XIX: “Al igual que la reforma pedagógica, la reforma hospitalaria expresa una demanda de racionalización que también aparece en la política, así como en la economía, bajo el efecto de una naciente mecanización industrial, y que finalmente acaba en lo que desde entonces se ha dado en llamar normalización”.⁶⁴

La visión ocupó un papel predominante en los procesos de normalización ya que de ella dependía la eficiencia y la racionalización de muchas áreas de las actividades humanas. Un resultado de la nueva óptica fisiológica fue exponer la idiosincrasia del ojo normal.⁶⁵ Las investigaciones en torno a la visión y el funcionamiento del ojo humano y la invención de varios dispositivos ópticos se sucedieron en paralelo. Estos dispositivos fueron constitutivos de la cultura visual de masas del siglo XIX.

Los dispositivos ópticos tuvieron una gran importancia en el cambio de visión ocurrido a principios del siglo XIX debido a su emplazamiento de saber y poder que operan directamente sobre el cuerpo del individuo.⁶⁶ A la vez estos dispositivos son puntos de intersección entre los discursos

63 *Ibíd*em, p. 224-225.

64 CANGUILHEM, Georges. *Lo normal y lo patológico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina, 1983. p. 237-238. El autor afirma que el verbo normalizar se emplea por primera vez en 1834.

65 CRARY, Jonathan. *Las Técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac, 2008. . p. 35

66 *Ibíd*em, p. 24.

científicos, filosóficos y estéticos. Cada uno de ellos no es sólo un artefacto material sino que están insertos en una red de acontecimientos sociales y poderes institucionales a los que se también se adhieren discursos filosóficos, científicos y estéticos solapados con técnicas mecánicas, requerimientos institucionales y fuerzas económicas.⁶⁷

La tecnología siempre está subordinada a otras fuerzas: “Una sociedad se mide por sus aleaciones no por sus herramientas...Las herramientas existen sólo en relación a las combinaciones que hacen posibles o que las hacen posibles”.⁶⁸

La invención de los dispositivos ópticos ha estado relacionada con una noción evolutiva según la cual son desarrollos que anteceden a la creación de la fotografía o el cine. Sin embargo, muchos de los dispositivos ópticos creados alrededor de 1800 tuvieron un papel preponderante como medios de masas experimentales en el campo del entretenimiento cotidiano. Daguerre, por ejemplo, tuvo gran éxito con la creación de dioramas antes de convertirse en uno de los nombres más importantes en el campo de la invención fotográfica.

Lo que ocurre en el siglo XIX es un proceso en el cual el sujeto se moderniza adecuándose a una serie de nuevos acontecimientos que cambiaron las estructuras económicas, políticas, sociales y tecnológicas. Al mismo tiempo, estas nuevas estructuras condujeron a una reorganización del conocimiento, las comunicaciones, el lenguaje y la subjetividad dentro del marco de aquello que llamamos modernidad.

4.1.- EL SUJETO OBSERVADOR

Para Jonathan Crary estas relaciones entre el cuerpo, las formas de poder institucional y discursivo definieron un nuevo sujeto observador.⁶⁹ En torno a las décadas de 1820 y 1830 hubo una

67 Ibídem. p. 27.

68 DELEUZE, Gilles, y GUATTARI, Félix. *El Anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985. p. 90.

69 CRARY, Jonathan. *Las Técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac, 2008. p, 29.

reorganización de la visión. Esta reorganización tuvo repercusiones profundas. Fue un cambio paradigmático consecuencia de una inabarcable cantidad de formas en que la visión es sometida.

Plantear el problema de un sujeto observador específico del siglo XIX significa encontrar cuáles fueron los acontecimientos que definieron los modos en que la visión fue debatida, controlada y encarnada en prácticas culturales y científicas.⁷⁰

El observador se halla inscrito en un marco de convenciones y limitaciones operado por un sistema de relaciones discursivas, representacionales, institucionales, sociales y tecnológicas. Por lo tanto un observador es alguien que ve en un conjunto determinado de posibilidades. Lo que sabemos o lo que creemos afecta el modo en que vemos las cosas, según John Berger.⁷¹ Es decir, las capacidades de un sujeto observador dependen de una multitud de fuerzas que organizan el conocimiento y de esta reorganización o codificación del entorno depende nuestra aproximación al mundo.

La forma en la que percibimos el mundo no es objetiva. Cada sociedad tiene unos modos de ver que se definen a partir de diversos dispositivos de fuerzas, intereses, relaciones de poder y deseo. Nos adentramos en lo que Martin Jay denominó régimen escópico: “La particular mirada que cada época histórica construye consagra un régimen escópico o sea, un particular comportamiento de la percepción visual”.⁷²

Los modos de ver son producto de un régimen escópico que se establece a través de los regímenes discursivos que operan en la sociedad. El sujeto observador es parte de esta estructura de poder y con ella tiene una doble relación siendo producto y productor de la misma. La visión y sus efectos son siempre inseparables de las posibilidades de un sujeto observador que es a la vez un producto histórico y lugar de ciertas prácticas, técnicas, instituciones y procedimientos de subjetivación.⁷³

70 Ibídem, p. 23.

71 BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016. p. 5.

72 JAY, Martin. *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2003. p.222.

73 CRARY, Jonathan. *Las Técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac, 2008. p. 21.

Dentro de cada sociedad hay imágenes que se habilitan y otras que se esconden, fabricando un discurso de verosimilitud que establece una normalización en el modo de mirar. El régimen escópico dispone modos de mirar y objetos que mirar dentro de un determinado marco cultural ligado a sus prácticas, valores y otros aspectos históricos y culturales.

Cada época histórica construye un régimen escópico, es decir un particular comportamiento de la percepción visual y un modo de ver determinado a través de lo que considera verosímil. Sin embargo las fuerzas que operan los regímenes discursivos son creadas por la propia sociedad. La capacidad creadora de las sociedades nos pone ante una doble relación de la visibilidad: con el régimen escópico que limita el uso y la aparición de imágenes, y con un imaginario social siempre activo, que excede a lo icónico y permite el cambio, el movimiento y la explosión de sentidos sin referentes estables.⁷⁴

El sujeto observador decimonónico fue tanto producto de la modernidad como constitutivo de ella.⁷⁵ Nuevos modelos de circulación, comunicación, producción, consumo y racionalización demandaron y dieron forma conjuntamente a una nuevo tipo de observador-consumidor.⁷⁶ El vasto conocimiento que permitió la normalización del sujeto también dio lugar a nuevos experimentos en el campo de la representación visual. La modernidad generará nuevas necesidades, nuevos tipos de consumo y nuevas formas de producción. El observador, en tanto que sujeto humano, es inmanente a todos estos procesos.

74 CHAO, Daniel. 2012. Régimen escópico e imaginario social. *Afuera*. 6, no.11, 21012, pp: 1-7. p. 2

75 CRARY, Jonathan. *Las Técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac, 2008. p. 26.

76 *Ibidem*. p.33.

5.- FOTOGRAFÍA Y MODERNIDAD

*"Si la máquina social fabrica representaciones, también se fabrica a sí misma a partir de estas representaciones -estas últimas operando a la vez como medios, materia y condición de la sociedad."*⁷⁷

En el París del siglo XIX el impulso de congelar el momento y de representar el presente tomó forma con el desarrollo de la fotografía. A partir de 1839, cuando Daguerre hizo público el proceso del daguerrotipo, la fotografía tomó un rol protagonista como medio de representación visual en occidente.

Los descubrimientos en el campo de la óptica y la química, sumados a un deseo de fotografiar que estaba latente desde finales del siglo XVIII⁷⁸, permitieron la producción de imágenes fotográficas. A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX el medio fotográfico se convirtió en arquetipo de la modernidad.

Ningún otro medio visual o gráfico podía ofrecer las características que convirtieron a la fotografía en la vanguardia de la imaginería visual occidental: captación de un momento determinado en el tiempo, reproductibilidad técnica, fidelidad al referente y relativa facilidad de uso. Fueron estas cualidades las que permitieron a la fotografía ir ganando terreno y convertirse en elemento central de la cultura moderna.

5.1.- EL RETRATO/EL ARCHIVO

La fotografía, desde su invención, deviene testimonio por su fidelidad a la realidad. Este carácter indicial da a la imagen fotográfica una legitimidad como documento. El papel de la fotografía en

77 COMOLLI, Jean-Louis (2010) "Maquinas de lo visible", en Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (coordinadores) *Bordes y texturas. Reflexiones sobre e/ numero y la imagen*. Buenos Aires: Imago Mundi. pp. 131-143. p. 131.

78 BATCHEN, Geoffrey. *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2002. pp. 2-25.

tanto prueba y evidencia no es propio de su historia sino de los usos que se han hecho de ella y que han establecido esa veracidad de la imagen.

El sueño utópico del positivismo, esto es la creación de un archivo universal, corrió en paralelo con el desarrollo de la fotografía. Sin embargo, como señala Bergson, el positivismo altera la realidad. Es decir, que modifica los hechos para que éstos coincidan con los instrumentos de medición empíricos.⁷⁹ A lo largo del siglo XIX la fotografía fue usada como herramienta por diversas instituciones como los hospitales, los manicomios, las prisiones, la policía, etc., las cuales integraron la práctica fotográfica en los procesos archivísticos. “La fotografía no sólo adquirió un nuevo sentido al ser integrada en un proceso administrativo, estadístico y burocrático como correspondía a una tecnología de documentación, sino que también adoptó una nueva forma de conocimiento y poder cuya legitimación instrumental la encontramos en el género de retrato.”⁸⁰

La capacidad de reproducción masiva de la fotografía fue posible a partir de 1852 con la invención del proceso de colodión húmedo mediante el cual se obtenían negativos sobre una capa de cristal. A partir de ese momento la fotografía entró en la esfera de un producto de reproducción masiva y comenzó a ser reivindicada como un arte de masas porque fue la primera forma de representación visual que estaba al alcance de la clase trabajadora. A mediados del siglo XIX en Francia un retrato podía comprarse por dos francos cuando el salario diario de la época era de tres francos y medio para un peón de albañil.⁸¹

El retrato es un signo cuya finalidad es la descripción de un individuo y al mismo tiempo la inscripción de una identidad social. A la vez, es una mercancía cuya propiedad en sí misma confiere una posición.⁸² Por lo tanto la producción de retratos es un proceso de producción de significado a través del cual las clases sociales reivindican su presencia en la representación.

79 BERGSON, Henri. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2020. p. 33.

80 GRIGORIADOU, Eirini. "La fotografía y la escritura documental del archivo institucional". *Escritura e Imagen*. 10, no. 0, 2014, pp: 77-96. p.79

81 MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003. p. 109.

82 TAGG, John. *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. p. 54.

El retrato nace para satisfacer este deseo de la burguesía y, posteriormente, de las clases medias y bajas en ascenso que cada vez tenían una mayor importancia social, política y económica. Sin embargo en este proceso el retrato también fue la herramienta que permitió, a través de la creación de archivos y documentos oficiales de todo tipo, el control y el ejercicio de poder sobre el cuerpo social.⁸³ Para Roland Barthes la fotografía había comenzado históricamente "...como el arte de la Persona: de su identidad, de su propiedad civil, de lo que podríamos llamar, en todos los sentidos de la expresión, la reserva del cuerpo."⁸⁴

Los archivos emergen a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, vinculados a las prácticas de la policía, de la medicina o de la psiquiatría. Y como señala Eirini Grigoriadou, se han de poner en relación "...con una "nueva anatomía política del cuerpo": la individualidad entra en un mecanismo de archivo, en un sistema de acumulación documental de archivos a partir del cual emerge un nuevo tipo de conocimiento cuyos efectos se relacionan con el poder."⁸⁵ Es a través de estas formas de vigilancia y registro como el individuo, según Foucault, se convierte en sujeto y objeto de conocimiento.⁸⁶

En este contexto la fotografía, como aparato de representación visual, se convirtió en una herramienta para transmitir ideologías. La fotografía se inserta en las formas de acumulación de poder y conocimiento. Y a partir de allí se establece como aparato de control: "Al igual que el Estado, la cámara nunca es neutral. Las presentaciones que producen están sumamente codificadas y el poder que ejerce nunca es su propio poder. Como medio testimonial, llega a la escena investida con una autoridad especial para interrumpir, mostrar y transformar la vida cotidiana; un poder para ver y registrar; un poder para vigilar...No se trata del poder de la cámara, sino del poder de los aparatos del Estado local que hace uso de ella y que garantiza la identidad de las imágenes que construye para mostrarlas como pruebas o para registrar una verdad".⁸⁷

83 TAGG, John. Op cit. p. 79.

84 BARTHES, Roland. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 2009. p.140.

85 GRIGORIADOU, Eirini. "La fotografía y la escritura documental del archivo institucional". *Escritura e Imagen*. 10, no. 0, 2014, pp: 77-96. p. 79.

86 FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina, 1996. p. 193-194.

87 TAGG, John. *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. p. 85.

La criminología hizo uso de la fotografía como herramienta que permitía garantizar la identidad de una persona y así determinar la culpabilidad e inocencia de la misma. En la sociedad moderna, donde reinaba el anonimato, la creación de archivos de personas suplió la identidad física de los individuos. En estas fotografías el cuerpo emergía como aquello que podía ser atrapado. Para Walter Benjamin la fotografía jugó un rol importante en este nuevo régimen de la identidad: “Y el invento de la fotografía representa un paso en la historia de este procedimiento. Para la criminalística no significa menos que lo que para la escritura significó la imprenta. La fotografía hace por primera vez posible retener claramente y a la larga las huellas de un hombre.”⁸⁸

Para André Bazin el nacimiento de la fotografía supuso la liberación de las artes plásticas de su necesidad de semejanza con la realidad.⁸⁹ A partir del siglo XV la pintura occidental empezó a tender cada vez a la imitación del mundo exterior. La fotografía puede ser entendida en el contexto del siglo XIX no sólo como el último estado de esta representación realista de la realidad que había comenzado durante el Renacimiento con la perspectiva sino como parte de un nuevo sistema de intercambio que transformó por completo las creencias tradicionales. A través de la fotografía el cuerpo mismo parece haber sido abolido, convirtiéndose en una imagen transportable totalmente adaptada a los sistemas de circulación y movilidad que la modernidad demandaba.⁹⁰

5.2.- FOTOGRAFÍA Y CIRCULACIÓN

A partir de la segunda mitad del siglo XIX la modernidad se define por la circulación: el nuevo sistema de bulevares de París permitió una expansión inimaginable del tráfico, las cintas transportadoras de las grandes fábricas industriales hacían circular las mercancías y los nuevos

88 BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid: Taurus, 1972. p.63.

89 BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP, 2014. p.26.

90 GUNNING, Tom. *Tracing the Individual Body: Photography, Detectives, and Early Cinema* p. 18 en CHARNEY Leo and SCHWARTZ, Vanessa R. (ed) *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 2007.

sistemas de transporte rápidos como el tranvía y el ferrocarril permitieron la circulación de bienes y personas.

Aunque la circulación parece un proceso *simplemente infinito* a primera vista, Marx afirma: “la circulación (...) no encierra en sí el principio de la autorrenovación. No postula los momentos de esta última, sino que los presupone. Constantemente hay que lanzarle nuevas mercancías desde el exterior, como el combustible a un fuego (...) Así, pues, la circulación que parece ser lo inmediatamente presente en la superficie de la sociedad burguesa, existe sólo en la medida en que es objeto de mediación (...) Su ser inmediato es, pues, pura apariencia. Es el fenómeno de un proceso que se produce detrás de ella”.⁹¹

La fotografía presenta las características de una moderna economía capitalista en la cual el dinero empieza a circular de forma veloz. Como en la moderna circulación de la moneda, la fotografía abolió las barreras espaciales transformando los objetos y personas en simulacros transportables, una nueva forma de equivalente universal.⁹²

La fotografía participa de la circulación que constituye uno de los rasgos característicos de una sociedad basada en la producción y el intercambio de mercancías. Y con su capacidad de reproducción masiva las imágenes pierden su contexto. Se convierten en fragmentos de la realidad que se insertan en la experiencia subjetiva a modo de memorias; sin embargo, la memoria no funciona a partir de fragmentos materiales sino que se conforma a partir de impresiones sensoriales.⁹³

El entretenimiento masivo fue el terreno en el cual los signos y las imágenes empezaron a circular y proliferar separados de su referente. La fotografía tuvo un rol trascendental en la reconfiguración

91 MARX, Karl. *Grundrise*, 1973. (citado en FRISBY, David. *Fragmentos de la modernidad: teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: Visor, 1992. p. 198).

92 GUNNING, Tom. *Tracing the Individual Body: Photography, Detectives, and Early Cinema* p. 18 en CHARNEY Leo and SCHWARTZ, Vanessa R. (ed) *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 2007.

93 LESLIE, Esther. *Siegfried Kracauer and Walter Benjamin: Memory from Weimar to Hitler* en RADSTONE, Susannah y SCHWARZ, BILL (eds.). *Memory: Histories, Theories, Debates*. New York: Fordham University Press, 2010. pp. 123-135.

de este nuevo territorio donde las imágenes comenzaron a ser consumidas colectivamente. Como señala Susan Buck-Morss "A diferencia de las experiencias anteriores de una imagen mental, de una imagen onírica o de una alucinación, esta imagen no es el producto de una conciencia individual."⁹⁴ Las imágenes empiezan a ser consumidas en su forma pura, separadas de los textos y las obras de arte.

La aparición de la fotografía generó una nueva relación con la experiencia del tiempo. Durante la modernidad la experiencia del tiempo sufrió una metamorfosis debido a los medios de transporte rápidos, a los medios de comunicación como el telégrafo, las zonas horarias estandarizadas y la idea de progreso. Según Paul Virilio "Con la fotografía, la visión del mundo se convertía, además de en una cuestión de distancia espacial, en una distancia temporal que abolir, en una cuestión de velocidad, de aceleración o disminución de la velocidad."⁹⁵

La fotografía fue una herramienta clave para captar un determinado momento en el tiempo. En las fotografías del viejo París, Charles Marville incluía deliberadamente aquellas zonas de la ciudad que iban a ser demolidas durante la reforma llevada a cabo durante el Segundo Imperio por el Barón Haussmann y Napoleón III. La función de estas fotografías era captar el tiempo pasado, plasmar el recuerdo de aquello que iba a dejar de existir. Las fotografías de Eugène Atget retrataron un París distinto. Sus documentos fotográficos, como él mismo los definió, dejaron constancia de una ciudad que transitaba entre las post-haussmanización y la entrada del siglo XX. Sin embargo en ellas, al igual que en las fotos de Marville, se refleja la intención de detener el tiempo, de ser documento para la posteridad, así lo señala Josep Casals: "Atget preserva lo que éste (Haussmann) aplana...Sus imágenes siguen mirándonos desde donde está lo perdido que se hace presente. De modo que lo que responde a nuestra mirada es el tiempo. Un determinado tipo de tiempo: tiempo condensado como en una cita..."⁹⁶ En estas fotografías el pasado y el presente se encuentran unidos.

94 BUCK-MORSS, Susan. "Estudios visuales e imaginación global". *Antípoda*, no. 9, 2009, pp. 19-46. p.26.

95 VIRILIO, Paul. *La máquina de la visión*, Madrid: Cátedra, 1998. p. 34.

96 CASALS, Josep. *Constelación de pasaje. Imagen, experiencia, locura*. Barcelona: Anagrama, 2015. p. 66.

La fotografía también posibilitó formas de ver que eran inimaginables. El ejemplo más paradigmático de esa nueva visión fueron las interpretaciones del movimiento realizadas por Étienne-Jules Marey y Eadweard Muybridge. Casi al mismo tiempo, uno en París y otro en California, ambos concibieron métodos que permitían captar fragmentos del movimiento que el ojo humano no podía detectar. Muybridge demostró, al contrario de lo que se había creído hasta entonces, que cuando un caballo galopa todas sus patas están en el aire. A su vez Marey, con su fusil fotográfico pudo captar diferentes segmentos del movimiento de humanos y animales. Con sus experimentos se demostró que la cámara era mucho más precisa que la percepción humana.

La cámara se convierte en una forma de ojo ortopédico que nos permite percibir aquello que el ojo humano no consigue ver. Para Benjamin la cámara muestra ante nosotros lo que llamó el inconsciente óptico. Es a través del aparato como se insertan nuevos modos de percepción que modifican por completo la construcción histórica de la experiencia humana.⁹⁷

Para Benjamin las características de la percepción humana “...van cambiando a medida que cambia su modo global de existencia.”⁹⁸ Los artefactos ópticos se insertan en la capacidad que tenemos de imaginar el mundo porque “...alteran gravemente los contextos de adquisición y de restitución topográficos de las imágenes mentales...”⁹⁹

Como señala Vilém Flusser la finalidad de las imágenes es hacer que el mundo “...sea accesible e imaginable para el hombre”. Sin embargo, las imágenes acaban por interponerse entre el hombre y el mundo porque este lanza las imágenes al mundo exterior sin haberlas descifrado. Es así como las imágenes acaban por re-representar el mundo del hombre a tal grado que “...el hombre vive en función de las imágenes que él mismo ha producido.”¹⁰⁰

97 HERNÁNDEZ CASTELLANOS, Donovan Adrián. "La ciudad de las fantasmagorías. La Modernidad urbana vista a través de sus sueños". *Andamios, Revista De Investigación Social*. 11, no. 25, 2014, pp: 243-271. pp. 256-257.

98 SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Penguin Random House, 2008. p.98

99 VIRILIO, Paul. *La máquina de la visión*, Madrid: Cátedra, 1998. p.13

100 FLUSSER, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México D. F.: Trillas, 1990. p. 12.

5.3.- EL CREPÚSCULO EPISTEMOLÓGICO

Como señala Susan Sontag, las imágenes fueron capaces de usurpar la realidad porque en ellas se encuentra el vestigio de aquello que estuvo ahí. En tiempos y lugares sagrados “la imagen participaba de la realidad del objeto representado.”¹⁰¹ En un mundo cada vez más desacralizado como la época moderna, la fotografía aparece y presenta esas mismas características mágicas de las que la humanidad había intentado alejarse a partir de la Ilustración y el Racionalismo. La imagen fotográfica “...no solo se asemeja al modelo y le rinde homenaje. (*Sino que*) forma parte y es una extensión del tema (*que representa*); y un medio poderoso para adquirirlo y ejercer sobre él un dominio.”¹⁰²

Analizando las fotografías de la Comuna de París de 1871 Jeannene Przyblyski nota una tendencia creciente en los años 1860 y 1870 en la cual la fotografía empieza a capturar eventos contemporáneos. Przyblyski señala cómo a través de la fotografía se captura la realidad y ésta se convierte en inconcebible e inimaginable sin la evidencia fotográfica¹⁰³.

Esta representación como re-presentación de lo real definió la modernidad. En la experiencia de la cultura urbana moderna, cada vez más caótica, fragmentaria y efímera la realidad se escurría. Cada vez más lo real pudo ser atrapado sólo a través de sus representaciones.¹⁰⁴

Margaret Cohen llama a esta zona ambigua entre representación y realidad *el crepúsculo epistemológico*. Una frase que captura la ambigüedad de la interconexión entre la realidad que sólo puede ser capturada a través de sus representaciones y las representaciones que alimentan y dan forma a la realidad.¹⁰⁵

101 SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Penguin Random House, 2008. p. 151.

102 *Ibidem*. p. 151.

103 PRZYBLYSKI, Jeannene M. Moving Pictures: Photography, Narrative, and the Paris Commune of 1871. p.256 en CHARNEY Leo and SCHWARTZ, Vanessa R. (ed) *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 2007.

104 CHARNEY Leo and SCHWARTZ, Vanessa R. (ed) *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 2007. . p.7.

105 COHEN, Margaret. Panoramic Literature and the Invention of Everyday Genres. pp. 243-244 en CHARNEY Leo and SCHWARTZ, Vanessa R. (ed) *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 2007.

A través de la fotografía se materializaron los ideales de un nuevo mundo industrial. En ella se concentran muchas de las características de la modernidad siendo al mismo tiempo un nuevo sistema de representación y un fenómeno social. La sociedad occidental de finales del siglo XIX se movía alrededor del culto al consumo, al tiempo libre y el placer. En este contexto la industria cultural se convierte en el referente central. La presencia del entretenimiento masivo y de lo espectacular cada vez era mayor. Es en esta arena donde la diferencia entre realidad y representaciones de la realidad se fue difuminando.

El desarrollo de las placas secas con emulsión de gelatinobromuro posibilitó una transformación de la fotografía que tuvo su punto de inflexión con la introducción de la Kodak no. 1 en 1888. Su lema: *You press the button. We do the rest*, evidenciaba el deseo de dirigirse al consumidor aficionado. La sencillez del proceso fotográfico permitió una democratización absoluta de la fotografía. La imagen fotográfica se inserta en el terreno de lo doméstico a través de las fotografías familiares, las cuales eran conservadas en álbumes de fotos los cuales, prácticamente, han desaparecido en nuestros días. La nueva accesibilidad a la fotografía ha precipitado nuevos usos. La fotografía como memoria ha quedado relegada porque ahora las imágenes fotográficas son intercambiadas para comunicar nuestro presente inmediato. Y a través de ellas habitamos el mundo.

6.- LA MODERNIDAD COMO ESPECTÁCULO

La modernidad sentó las bases de la cultura espectacular en la que seguimos inmersos. En el siglo XIX el desarrollo de las tecnologías de reproducción mecánica, la reconfiguración de las ciudades occidentales y la reorganización de los hábitos generaron un nuevo tipo de sociedad. Con la aparición de la burguesía y la nueva organización del trabajo el tiempo se fragmentó dando lugar a horas libres que se destinaban al ocio. Fue a finales de este mismo siglo cuando emergió lo que conocemos como cultura visual de masas ya que las prácticas de entretenimiento popular atrajeron a una gran cantidad de audiencia.

La modernidad fue lugar del desarrollo de un conocimiento que permitió la creación de nuevas tecnologías. En este contexto la aparición del entretenimiento espectacular estuvo muy vinculado a nuevas invenciones en el campo de la mecánica, la electricidad y la óptica.

Los teatros de las metrópolis europeas devinieron en un campo de experimentación para físicos, ingenieros, pintores y diseñadores con la finalidad de desarrollar nuevas técnicas que imitaran la naturaleza.¹⁰⁶ Estas puestas en escena estaban interconectadas con los nuevos medios de entretenimiento cotidiano que emergieron, por ejemplo, en forma de panoramas, dioramas y fantasmagorías. En este contexto podemos decir que espectáculo y modernidad fueron sinónimos ya que el espectáculo fue un elemento integral y constitutivo de la sociedad moderna.

Lo espectacular emergió alrededor de 1800 con la invención de nuevos aparatos: el eidophusikon (1781), las fantasmagorías (1792), los panoramas (1787) y los dioramas (1822) fueron algunas de las invenciones que definieron un nuevo entretenimiento vinculado a la cultura popular. Todos ellos estaban emplazados en la esfera de lo espectacular, es decir, en la esfera del entretenimiento de grandes audiencias. Lo espectacular tenía como finalidad crear asombro y dependía de su éxito comercial.

106 RÖTTGER, Kati. "Technologies of Spectacle and 'The Birth of the Modern World'. A Proposal for an Interconnected Historiographic Approach to Spectacular Cultures". *TMG – Journal for Media History*. 20, no. 2, 2017, pp: 4-29. p. 8.

El espectáculo es un fenómeno híbrido y complejo. A finales del siglo XVIII ciencia y tecnología empezaron a ser dos esferas del conocimiento inseparables. Como consecuencia las tecnologías del espectáculo, durante este periodo, operaron en una zona ambigua. Por ejemplo, en el año 1787 el pintor Robert Barker presentó por primera vez el panorama como una obra de arte al director de la Royal Academy de Londres, Joshua Reynolds, quien la rechazó. Poco tiempo después Barker patentó el panorama siendo la primera obra de arte patentada como una innovación tecnológica.¹⁰⁷

Los espectáculos de masas permitieron que las tecnologías formaran parte de la construcción de la idea de *realidad* moderna. La transferencia entre ciencias y arte insertadas, y escenificadas, en las prácticas espectaculares en Europa alrededor de 1800 formaron parte de la vida cotidiana. Y a su vez estas tecnologías, a través de la idea de nueva realidad, generaron un cambio en la percepción.

Los aparatos tecnológicos empezaron a formar parte de la cultura popular a través de la cotidianidad del espectáculo en las grandes urbes modernas. Como consecuencia hubo una disrupción en cuanto a la percepción que también formó parte de la crisis entre el hombre y las tecnologías de las que hablábamos a raíz de la Revolución Industrial.

De esta manera existe una relación directa entre la conformación de subjetividades y el medio técnico-artificial del entorno urbano, una segunda naturaleza, que se presentó a las masas como un mundo de ensueño.¹⁰⁸

6.1.- CULTURA DE MASAS Y ESPECTÁCULO

Vivimos inmersos en una sociedad en la cual las imágenes circulan de forma global. La modernidad introdujo una fascinación por lo visual que ha definido la posmodernidad y ha convertido el acontecimiento visual, entendido como la interacción entre el espectador y lo que se mira u

107 RÖTTGER, Kati. Op cit. p. 13

108 HERNÁNDEZ CASTELLANOS, Donovan Adrián. "La ciudad de las fantasmagorías. La Modernidad urbana vista a través de sus sueños". *Andamios, Revista De Investigación Social*. 11, no. 25, 2014, pp: 243-271. p. 249.

observa, en cotidianidad. La visualidad ya no es parte de la vida cotidiana, sino la vida cotidiana en sí misma.

La mayor parte de nuestra experiencia visual tiene lugar fuera de los momentos de observación formalmente estructurados como cuando vamos al cine o vemos una exposición. Los estudios de Cultura Visual aparecen para estudiar la experiencia cotidiana de lo visual interesándose por los acontecimientos visuales en los que el consumidor busca información, el significado o el placer conectados con la tecnología visual. Entendiendo por tecnología visual cualquier aparato diseñado ya sea para ser observado o para aumentar la visión natural, desde la pintura al óleo, la televisión o internet.¹⁰⁹

La cultura visual de masas emergió a finales del siglo XIX vinculada al rápido desarrollo de las tecnologías de reproducción mecánica, la transformación de las urbes modernas y una consecuente reorganización de los hábitos. Sin embargo, los drásticos cambios que sentaron las bases de lo que llamamos modernidad empezaron a darse a partir de 1800. Es durante este periodo cuando empiezan a gestarse nuevos tipos de sociedades con el curso de las revoluciones industriales y las políticas acaecidas durante esta época.

La sociedad sufrió una transformación radical como consecuencia del desarrollo de nuevos modelos de producción, nuevas condiciones de vida en constante transformación e incluso un cambio en la idea de progreso.¹¹⁰ La vida urbana, la meritocracia, así como el intercambio comercial y cultural a gran escala emergieron durante estos primeros años del siglo XIX.

La aparición de nuevos objetos de consumo realizados a escala industrial, gracias a las máquinas de vapor, generó un nuevo estatus del individuo que cuestionaba su relación con las técnicas de producción. Al mismo tiempo la automatización causada por los nuevos modelos de producción sentó las bases para un sentimiento de alienación en el hombre.¹¹¹ La modernidad generó un

109 MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003. p.19.

110 RÖTTGER, Kati. "Technologies of Spectacle and 'The Birth of the Modern World'. A Proposal for an Interconnected Historiographic Approach to Spectacular Cultures". *TMG - Journal for Media History*. 20, no. 2, 2017, pp: 4-29. p.5.

111 RÖTTGER, Kati. Op cit. p. 5.

desarrollo del capital. Como consecuencia todos los aspectos de la vida cotidiana, incluyendo el cuerpo humano, e incluso el mismo acto de observar fueron comercializados.¹¹²

La Haussmanización convirtió París en el arquetipo de ciudad moderna. Esta modernización sentó las bases de una cultura de masas donde lo cotidiano se convirtió en espectacular. Aunque la conexión entre la vida en la ciudad y la visualidad no son exclusivas del siglo XIX, sí que lo es la identificación de París como lugar donde la vida cotidiana fue elevada a espectáculo para consumo de masas.¹¹³

El espectáculo como fenómeno cultural de masas ha tenido cierto apogeo durante los últimos años dentro de los estudios académicos. Diversos teóricos como Vanessa Schwartz, Jonathan Crary o Kattie Röttger han dedicado ensayos a lo espectacular. A finales del siglo XIX, pero sobre todo en el siglo XX, el espectáculo adquirió una connotación peyorativa por ser mero entretenimiento. Noel Carroll en su libro *Una filosofía del arte de masas* señala que el arte de masas es fácil de consumir y por lo tanto hay teóricos que argumentan que es asimilado con el mínimo esfuerzo. Al requerir poca información previa está diseñado para adquirirse de forma rápida y por lo tanto incita a la disposición pasiva del espectador.¹¹⁴

Esta idea de un espectador pasivo fue desarrollado por Guy Debord en su muy conocido ensayo *La sociedad del espectáculo*. Para Debord el espectáculo tiene una connotación peyorativa porque aliena e incluso seda al espectador. “La alienación del espectador en beneficio del objeto contemplado (que es el resultado de su propia actividad inconsciente) se expresa así: cuanto más contempla menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad menos comprende su propia existencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no son suyos, sino de otro que lo representa. Por eso el espectador no encuentra su lugar en ninguna parte, porque el espectáculo está en todas”.¹¹⁵

112 MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003. p.19. p. 34.

113 SCHWARTZ, Vanessa R. *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-De-Siècle Paris*. Berkeley: Univ. of California Press, 2003. p.13.

114 CARROLL, Noël. *Una Filosofía del arte de masas*. Madrid: A. Machado Libros, 2002. p.78.

115 DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Pre-Textos, 2016. p. 7.

Sin embargo el espectáculo no siempre ha tenido una connotación negativa. Los diccionarios franceses de principios del siglo XVIII se referían a la palabra espectáculo vinculada a diversos fenómenos como el ballet, operas, conciertos o todo aquello visto en teatros y anfiteatros. También los rituales públicos y las representaciones como las coronaciones, las ceremonias religiosas, judiciales, militares y otros eventos formaban parte de la categoría de espectáculo.¹¹⁶

Como señala Katti Röttger, incluso Diderot y Alembert en *L'Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* (1751-1772) enfatizaban la necesidad del espectáculo diciendo que: "...todos (los bien educados y los que no) necesitan espectáculos para entrenar y desarrollar habilidades de sus sentidos y de su percepción".¹¹⁷ Por lo tanto el espectáculo no tenía una connotación negativa entonces como con Debord ya que era una práctica cultural que enriquecía al individuo.

La variedad de espectáculos para el disfrute popular era inmensa: museos de cera, shows de linternas mágicas, teatro de marionetas, autómatas, peleas de gallos, hipódromos, ópera, ballet, shows de magia, visitas a la morgue de París, Exposiciones Universales, fantasmagorías, panoramas, dioramas y muchos otros.

Los estudios recientes en el campo de los Estudios Visuales destacan estas prácticas espectaculares como una experiencia colectiva que permitía el disfrute, asombro y sentimiento de pertenencia.¹¹⁸ El espectáculo moderno, como sugirió Simmel, parece una forma de escape de la alienación producida en los individuos por las nuevas formas de producción. El sujeto, abocado a trabajo repetitivos, realizados de forma individual, nos es más que un sujeto aislado, como lo es la pieza de un engranaje de una gran máquina. Con el espectáculo y las emociones compartidas el individuo ya no se siente aislado sino que encuentra en el entretenimiento una forma de comunión, de sensaciones, impresiones y experiencias compartidas. Es una forma de estar en el mundo, de

116 RÖTTGER, Kati. "Technologies of Spectacle and 'The Birth of the Modern World'. A Proposal for an Interconnected Historiographic Approach to Spectacular Cultures". *TMG – Journal for Media History*. 20, no. 2, 2017, pp: 4-29. p. 9.

117 *Ibidem*. p. 10.

118 Mirar Vanessa Schwartz, Kati Röttger, Sonsoles Hernández Barbosa, Erkki Huthamo.

pertenecer. El sujeto necesita del espectáculo de masas para sentirse parte de una multitud y de esta forma se reconoce como sujeto moderno.

El espectáculo transformó las experiencias individuales en experiencias orquestadas. A finales del siglo XIX el entretenimiento centró sus esfuerzos en convertir la experiencia de la diversión en aquella cada vez más sensacionalista, espectacular y asombrosa. En los espectáculos modernos el *shock* estaba vinculado al éxito comercial. La emoción emergió como una pauta fundamental en la diversión moderna.¹¹⁹

Tanto Kracauer como Benjamin abordaron la noción de la mutabilidad de la percepción y las sensaciones humanas. La modernidad, sugirieron, formuló un tipo de condicionamiento del *apparatus* sensorial del individuo. Para Benjamin la metrópolis somete al *sensorium* humano a un complejo sistema de entrenamiento. Esto genera una nueva y urgente necesidad de estímulos porque sólo en la estimulación, a través del entretenimiento, pueden combinarse las energías nerviosas de un *sensorium* calibrado para la vida moderna.¹²⁰

Kracauer sugería que el sensacionalismo funciona como una respuesta compensatoria para el empobrecimiento de la experiencia en la modernidad. Las distracciones y las emociones estremecedoras ofrecen un escape momentáneo de la “tensión formal...de la empresa”, desde el tedio de la alienación vinculada a los trabajos en las fábricas modernas hasta las oficinas burocratizadas.¹²¹

6.2.- PARÍS ESPECTACULAR: LA MORGUE

“No hay personas en el mundo tan interesados en las diversiones o distracciones como los Parisinos. Mañana, tarde y noche, verano e

119 SINGER, Ben. Modernity, Hyperstimulus, and the Rise of Popular Sensationalism. p. 88 en CHARNEY Leo and SCHWARTZ, Vanessa R. (ed) *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 2007.

120 BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid: Taurus, 1972. p. 146-148.

121 KRACAUER, Siegfried. *Los empleados: un aspecto de la Alemania más reciente*. Barcelona: Gedisa, 2008. p.93.

invierno; siempre hay algo que se deba ver y una gran parte de la población parece absorta en perseguir el placer.”¹²²

En el último tercio del siglo XIX París se volvió el centro europeo de una floreciente industria del entretenimiento. Se destacan dos fenómenos en este contexto y que son fundamentales en el desarrollo de este trabajo: por una parte hay un énfasis en la búsqueda de diversión constante, en segundo lugar y quizá más importante, es el hecho de que la búsqueda de placer está unida a aquello que se ve.

La vida en el París de finales del siglo XIX era sinónimo de espectáculo. La vida cotidiana se experimentaba como un *show* al mismo tiempo que los *shows* se volvían cada vez más verosímiles.¹²³ Las nuevas tecnologías y los contenidos que representan producen ciertas posibilidades de lo observado. En este contexto el espectador decimonónico estaba imbuido en unos modos de visión que fueron cultivados a través de las diversas actividades y prácticas culturales.

El espectáculo y la narrativa estuvieron totalmente integrados en la naciente cultura de masas parisina. La prensa diaria funcionaba como una forma impresa de la *flânerie* que caracterizaba a la vida en París.¹²⁴ El realismo del espectáculo fue de hecho el contingente de la narrativa realista representada en los periódicos de la época.

Para Vanessa Schwartz las visitas a la morgue de París formaron parte de este binomio prensa-búsqueda de realismo. Historias de crímenes y accidentes circulaban en la prensa popular. Los visitantes (que en día álgidos podían llegar a ser 20.000) hacían colas esperando ver, en la *salle d'exposition*, a las víctimas. La audiencia que visitaba la morgue era socialmente diversa. En el público se podían encontrar hombres, mujeres y niños, trabajadores, *flâneurs*, etc.

122 Guide to Paris, London: Casell's, 1884. p. 111.

123 SCHWARTZ, Vanessa R. Cinematic Spectatorship before the Apparatus: The public Taste for Reality in *Fin-de-Siècle* Paris. p.297 en CHARNEY Leo and SCHWARTZ, Vanessa R. (ed) *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 2007.

124 SCHWARTZ, Vanessa R. *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-De-Siècle Paris*. Berkeley: Univ. of California Press, 2003. p. 46.

La morgue de París fue construida en 1864 detrás de la Catedral de *Notre Dame*. Estaba abierta los 7 días de la semana. El espacio constaba de dos salas donde los cuerpos estaban dispuestos, cada uno de ellos sobre un atril de mármol, detrás de un gran cristal con grandes cortinajes verdes a los lados. Grandes multitudes podían reunirse y contemplar la exhibición, casi teatral de los cuerpos. La morgue fue celebrada como un teatro público. Émile Zola remarcaba en *Thérèse Raquin* que era un “show asequible a todos...La puerta está abierta, entren aquellos que quieran.”¹²⁵

Acerca del cierre de la morgue al público general en 1907, un periodista protestó: La morgue ha sido el primero de muchos teatros que este año han anunciado que cierran... Los espectadores no tienen derecho de decir nada porque no pagaban. No había suscriptores, solo regulares, ya que el *show* siempre era gratis, Fue el primer teatro gratis para la gente. Y ahora nos dicen que ha sido cancelado. Gente, la hora de la justicia social aún no ha llegado.”¹²⁶

En un tiempo donde tanto el entretenimiento comercial como público estaban en auge, la morgue era gratuita. Como institución municipal, su objetivo principal era servir como depósito de cadáveres anónimos. La identidad de estos cadáveres podía ser establecida a través de una exhibición pública con la finalidad de que alguien, entre la inmensa multitud, pudiera reconocer alguno de los cuerpos. Sin embargo se fue convirtiendo en un lugar donde la identificación de los cuerpos acabó siendo un espectáculo. La morgue acabó por convertirse en una de las atracciones más populares de París.

Como sugiere Vanessa Schwartz, la morgue satisfacía el deseo de mirar que formaba parte de la cultura de París a finales del siglo XIX. Clovis Pierre, quien llevaba los registros de la morgue, escribió que los visitantes vienen “para ejercitar sus retinas ante la ventana”.¹²⁷ Así mismo, como señala Britta Martens, esta naturalidad con que las personas asistían a la morgue a contemplar los cadáveres se debía, en parte, a que durante la Revolución Francesa las exhibiciones callejeras de

125 ZOLA, Émile. *Thérèse Raquin*. Barcelona: Alba, 2013. p.131.

126 Pierre véron, “La Morgue”, in *Le magasin pittoresque*, 1907, pp. 171-172 (citado en SCHWARTZ, Vanessa R. *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-De-Siècle Paris*. Berkeley: Univ. of California Press, 2003. p. 63).

127 CLOVIS, Pierre. *Les Gaietés de la morgue*. 1895 (citado en MARTENS, Britta. “Death as Spectacle: The Paris Morgue in Dickens and Browning.” *Dickens Studies Annual*, vol. 39, 2008, pp. 223–248. p. 226.

guillotinado era algo común y, de alguna manera, convirtió la contemplación de cadáveres en un evento que no era inusual.¹²⁸

La morgue servía como un auxiliar visual a los periódicos ya que en ella se exhibían los cuerpos de las personas que habían muerto recientemente y cuyas muertes habían sido detalladas con gran sensacionalismo a través de la prensa escrita. A finales del siglo XIX Francia vivió lo que ha sido llamado como la era de oro de la prensa. Este hecho es crucial a la hora de entender el rol que este medio de comunicación de masas tuvo en el desarrollo de París como ciudad del espectáculo. Los diarios de París aumentaron en 250 por ciento su circulación entre 1880 y 1914.

En la prensa parisina se mezclaban la vida política, las carreras de caballos y los eventos de caridad con accidentes y crímenes, los cuales rellenaban la mayor parte de sus columnas. Estos sucesos eran populares en la prensa de circulación masiva y reproducían, con extraordinario detalle, de forma escrita y visual, estos eventos de la vida real de una forma sensacional. Debido a su vínculo con estos sucesos, material acerca de la morgue solía aparecer publicada en la prensa. Como consecuencia la morgue se llenaba de una gran cantidad de audiencia que quería ver con sus propios ojos las evidencias de estos accidentes o crímenes.

La popularidad de las visitas públicas a la morgue, así como el interés por la prensa, eran consecuencia de un creciente interés del público por eventos cada vez más "realistas".¹²⁹ La morgue era un lugar donde la realidad era re-presentada, mediatizada, orquestada y espectacularizada. La morgue, como auxiliar visual de la prensa diaria, transformó la vida real en espectáculo.

128 MARTENS, Britta. "Death as Spectacle: The Paris Morgue in Dickens and Browning." *Dickens Studies Annual*, vol. 39, 2008, pp. 223-248. p. 233.

129 SCHWARTZ, Vanessa R. Cinematic Spectatorship before the Apparatus: The public Taste for Reality in *Fin-de-Siècle Paris*. p.297 en CHARNEY Leo and SCHWARTZ, Vanessa R. (ed) *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 2007. p. 301.

7. CONCLUSIONES

A mediados del siglo XIX tiene lugar lo que Jean-Louis Comolli llamó el frenesí de lo visible¹³⁰. Esta frase de Comolli ilustra maravillosamente el contexto en el cual la experiencia del sujeto moderno acontece.

A través de la reforma de París durante el Segundo Imperio la ciudad fue reorientada hacia una mayor visibilidad. Es a través del urbanismo como París se convierte en imagen de la modernidad. Imagen ideal e idealizada. También imagen consumida. Lo visible se materializa en todos los aspectos de la vida cotidiana: en los viajes en tren, en la publicidad y sus carteles, en el espectáculo, en los retratos fotográficos, incluso en el trabajo en las fábricas. En la urbe el individuo está expuesto a un continuo de imágenes tanto fijas como en movimiento. Las imágenes cambiaron para siempre la percepción del tiempo, de la velocidad e incluso de la individualidad.

En medio de este frenesí de lo visible la fotografía se convirtió en la herramienta que permitía fijar lo efímero y al mismo tiempo posibilitó la configuración de una imagen del mundo a partir de retazos de la realidad. Decimos mundo porque la fotografía puso al alcance de muchas imágenes de lugares remotos. La fotografía como técnica de representación trastocó también la concepción tradicional de identidad porque la individualidad del cuerpo se convirtió en una parte componente que luego podía ser procesada por los nuevos regímenes de organización de información.

El consumismo fue un rasgo característico de la modernidad. Todos los iconos modernos eran al fin y al cabo una empresa comercial. Los espectáculos de masas respondían a ese deseo de consumo, generando nuevas formas de diversión más estimulantes y reales. Esta difuminación entre representación y realidad dio lugar a un aspecto fundamental de la modernidad: la tendencia cada vez más acuciada de entender lo real a través de sus representaciones. Al mismo tiempo la multitud jugó un papel importante durante la modernidad. Las experiencias de la urbe moderna se

130 COMOLLI, Jean-Louis (2010) "Maquinas de lo visible", en Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (coordinadores) *Bordes y texturas. Reflexiones sobre el número y la imagen*. Buenos Aires: Imago Mundi (pp. 131-143). p. 127

vivían de manera colectiva. Narrativa y visualidad se esforzaron por canalizar la atención de las masas no sólo como observadores sino como consumidores de lo espectacular.

Dentro de este contexto podemos decir que el campo donde acontece la percepción ha sufrido una enorme transformación. No es tanto que exista un nuevo sujeto observador, sino que el sujeto ha sufrido una reconfiguración integral en sus condiciones internas y externas. Y esto supone una nueva forma de aprehender el mundo, de habitarlo y de mirarlo.

Cada imagen necesita de un observador, y todo observador, como ser humano, no puede ser neutral porque ve desde su interior proyectando en cada imagen sus necesidades, sus deseos, sus conocimientos del mundo, sus miedos, sus fobias, etc. Así como la mirada no es neutral tampoco lo es la imagen, ya que ésta se nutre de las condiciones de su época.

La imagen fotográfica posee un rasgo indicial derivado de su objetividad como resultado de un proceso mecánico, que implica un aparato objetivo y que fue usada durante el positivismo para darles un carácter de documento veraz. Sin embargo las imágenes son capturadas y aprehendidas desde la total subjetividad que significa ser humano.

La fotografía cambió la forma de concebir el mundo porque lo efímero pudo ser atrapado convirtiéndose en propiedad de lo humano. Así mismo el instante capturado por la imagen fotográfica consigue traspasar las barreras del tiempo, pudiendo atravesar generaciones. Las imágenes sobreviven al instante no sólo por su carácter material, sino gracias al poder que tienen para habitar la imaginación como realidades surgidas de la experiencia diaria, transformando así nuestra percepción y la forma en la que comprendemos el mundo.

BIBLIOGRAFÍA

ADDISON, Joseph. *Los placeres de la imaginación y otros ensayos de The Spectator*. Madrid: Visor, 1991.

ALDAY SANZ, Ignacio; MONCLÚS, Francisco Javier y LAMPREAVE, Ricardo. *Proyectos integrados de arquitectura, paisaje y urbanismo 2011*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 2011.

AMENGUAL, Gabriel. *Modernidad y crisis del sujeto: hacia la construcción del sujeto solidario*. Madrid: Caparrós Editores, 1998.

BATCHEN, Geoffrey. *Each Wild Idea: Writing, Photography, History*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2002.

- *Arder en deseos: la concepción de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

BARTHES, Roland. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra, 2009.

- *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Londres: Phaidon, 1964.

BAZIN, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: RIALP, 2014.

BENJAMIN, Walter. *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid: Alfaguara, 1982.

- *Iluminaciones II. Baudelaire, un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid: Taurus, 1972.

- *Libro de los pasajes*. Tres Cantos: Akal Ediciones, 2005.

- *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-Textos, 2015.

BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2016.

BERGSON, Henri. *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Salamanca: Ediciones Sígueme, 2020.

BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire: La experiencia de la modernidad*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1991.

BRICEÑO ÁVILA, Morella, y SCHEUREN, Beatriz Gil Scheuren. 2005. "Ciudad, imagen y percepción". *Revista Geográfica Venezolana : Revista Del Instituto De Geografía Y Conservación De Recursos Naturales De La Facultad De Ciencias Sociales*. Vol. 46 (1), 2004, pp: 11-33.

- BUCK-MORSS, Susan. "Estudios visuales e imaginación global". *Antípoda*, no. 9, 2009, pp. 19-46.
- *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: A. Machado Libros, 2001.
- BURGIN, Victor (ed). *Thinking Photography*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.
- CANGUILHEM, Georges. *Lo normal y lo patológico*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1983.
- CARROLL, Noël. *Una Filosofía del arte de masas*. Madrid: A. Machado Libros, 2002.
- CASALS, Josep. *Constelación de pasaje: imagen, experiencia, locura*. Barcelona: Anagrama, 2015.
- CHAO, Daniel. 2012. Régimen escópico e imaginario social. *Afuera*. 6, no.11, 21012, pp: 1-7.
- CHARNEY Leo and SCHWARTZ, Vanessa R. (ed) *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley: University of California Press, 2007.
- CIANCIO, María Belén. *Benjamin y otras miradas. Sobre algunas mutaciones del concepto de fantasmagoría*. Universitat de les Illes Balears: Departament de Filosofia, 2010.
- CORONADO E HIJÓN, Diego. *Una mirada a cámara: teorías de la fotografía, de Charles Baudelaire a Roland Barthes*. Sevilla: Ediciones Alfar, 2005.
- COUSINS, Mark. *Historia y arte de la mirada*. Barcelona: Pasado & Presente, 2018.
- COMOLLI, Jean-Louis (2010) "Maquinas de lo visible", en Yoel, Gerardo y Figliola, Alejandra (coordinadores) *Bordes y texturas. Reflexiones sobre e/ numero y la imagen*. Buenos Aires: Imago Mundi (pp. 131-143).
- CRARY, Jonathan. *Las Técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia: Cendeac, 2008.
- *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Modern Culture*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2001.
- DEBRAY Régis. *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2010.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Pre-Textos, 2016.
- DELEUZE, Gilles, y GUATTARI, Félix. *El Anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós, 1985.
- DELGADO, Manuel. *El animal público: hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Ed. Anagrama, 1999.

- DOANE, Mary Ann. *La emergencia del tiempo cinematográfico: la modernidad, la contingencia y el archivo*. Murcia: Cendeac, 2012.
- DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 2010.
- DURAND, Régis. *El tiempo de la imagen: ensayo sobre las condiciones de una historia de las formas fotográficas*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1999.
- FRISBY, David. *Fragmentos de la modernidad: teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: Visor, 1992.
- FLUSSER, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México D. F.: Trillas, 1990.
- FRIEDBERG, Anne. *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2009.
- 1991. "Les Flâneurs Du Mal(l): Cinema and the Postmodern Condition". *PMLA*. 106, no. 3: 419-431.
- FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina, 1996.
- GRIGORIADOU, Eirini. "La fotografía y la escritura documental del archivo institucional". *Escritura e Imagen*. 10, no. 0, 2014, pp: 77-96.
- GRAHAM, Stephen, y MARVIN, Simon. *Splintering Urbanism: Networked Infrastructures, Technological Mobilities and the Urban Condition*. Londres: Routledge, 2008.
- HARVEY, David. *París, capital de la modernidad*. Madrid: Akal, 2008.
- HERNÁNDEZ BARBOSA, Sonsoles. "The 1900 World's Fair or the Attraction of the Senses: The Case of the Maréorama". *The Senses and Society*. 10, no. 1, 2015, pp. 39-51.
- HERNÁNDEZ BARBOSA, Sonsoles. "Los peligros de la sobrestimulación en la metrópolis moderna: Georg Simmel y su lectura del nuevo urbanita". *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*. 195, no. 791: a797, 2019, pp: 1-10.
- HERNÁNDEZ CASTELLANOS, Donovan Adrián. "La ciudad de las fantasmagorías. La Modernidad urbana vista a través de sus sueños". *Andamios, Revista De Investigación Social*. 11, no. 25, 2014, pp: 243-271.
- HUHTAMO, Erkki. *Illusions in motion: media archaeology of the moving panorama and related spectacles*. Cambridge, Mass: Massachusetts Institute of Technology, 2012.
- JACOBS, Jane. *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Barcelona: Ediciones 62, 1973.

- JAY, Martin. *Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- KRACAUER, Siegfried. *The mass ornament: Weimar essays*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1995.
- KRACAUER, Siegfried. *Los empleados: un aspecto de la Alemania más reciente*. Barcelona: Gedisa, 2008.
- LYNCH, Enrique. *Ensayo Sobre Lo Que No Se Ve*. Madrid: Abada, 2020.
- MADERUELO, Javier. *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid: Abada, 2005.
- MARCUS, Sharon. "Haussmannization As Anti-Modernity The Apartment House in Parisian Urban Discourse, 1850-1880". *Journal of Urban History*. 27, no. 6, 2001, pp: 723-745.
- MARTENS, Britta. "Death as Spectacle: The Paris Morgue in Dickens and Browning." *Dickens Studies Annual*, vol. 39, 2008, pp. 223–248.
- MARX, Karl. *La crisis del capitalismo*. Madrid: Sequitur, 2009.
- MILANI, Raffaele. *El arte del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- MIRZOEFF, Nicholas. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós, 2003.
- MORRIS, A. E. J. *Historia de la forma urbana. Desde sus orígenes hasta la revolución industrial*. Barcelona: Gustavo Gili, 2018.
- PINKEY, David H. *Napoleon III and the Rebuilding of Paris*. New Jersey: Princeton University Press, 2019.
- PIZZA, Antonio y GARCÍA, Carolina B. (eds). *Arte y arquitectura moderna, 1851-1933: del Crystal Palace de Joseph Paxton a la clausura de la Bauhaus*. Barcelona: UPC, 2001.
- RADSTONE, Susannah, y SCHWARZ, Bill (eds.). *Memory: Histories, Theories, Debates*. New York: Fordham University Press, 2010.
- RIDEOUT, Amy. "Beyond the Façade: Haussmannization in Paris As a Transformation of Society". *Pursuit - The Journal of Undergraduate Research at the University of Tennessee*. 7, no. 1: 20, 2016, pp: 177-187.
- RÖTTGER, Kati. "Technologies of Spectacle and 'The Birth of the Modern World'. A Proposal for an Interconnected Historiographic Approach to Spectacular Cultures". *TMG - Journal for Media History*. 20, no. 2, 2017, pp: 4-29.

SCHWARTZ, Vanessa R. *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-De-Siècle Paris*. Berkeley: Univ. of California Press, 2003.

SHAYA, Gregory. *The Flâneur, the Badaud, and the Making of a Mass Public in France, Circa 1860-1910*. Bloomington, Ind.: American Historical Association, 2004.

SIMMEL, Georg. *El individuo y la libertad: ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Ediciones Península, 2001.

- *Filosofía del paisaje*. Madrid: Casimiro Libros, 2014.
- Las grandes ciudades y la vida del espíritu. *Cuadernos Políticos*. no. 45, 1986, pp: 5-10.
- *The Philosophy of Money*. Londres: Routledge, 2011.

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. Barcelona: Penguin Random House, 2008.

SUTCLIFFE, Anthony. *The Autumn of Central Paris: The Defeat of Town Planning 1850-1970*. Londres: Edward Arnold, 1970.

TAGG, John. *El peso de la representación: ensayos sobre fotografías e historias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

TÖNNIES, Ferdinand. *Comunidad y sociedad*. Barcelona: Península, 1979.

VALLADARES VIELMAN, Luis Rafael (eds). *La Ciudad. Antecedentes y nuevas perspectivas*. Guatemala: CEUR, USAC. 2012.

WOLFGANG von Goethe, Johan. *Teoría de los colores*. Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia, 1999.

VIRILIO, Paul. *La máquina de la visión*, Madrid: Cátedra, 1998.

ZOLA, Émile. *Thérèse Raquin*. Barcelona: Alba, 2013.