

¿QUÉ SIGNIFICA MIRAR SIENDO CONTEMPORÁNEO?

What does it mean to look being Contemporary?

NIEVES SORIANO NIETO
Universidad de Murcia
nievessorianonieto@gmail.com

Recibido: 30 de Abril 2009

Aprobado: 20 de Junio 2009

Resumen:

La Historia de las Ideas y la Historia Cultural tratan la historia de forma que reconstruyen las formas de pensamiento que se deslizan en cada una de las manifestaciones culturales de cada época. Así, la literatura y el arte se convierten en focos fundamentales de atención desde esos términos. A la hora de hablar de la historia cultural, la mirada se convierte en algo central. Ésta, más allá de las condiciones físicas del sujeto que mira, se nutre de las condiciones de la época. La mirada es educada, y se observa desde los parámetros culturales. En este artículo el lector comprenderá un tipo de respuesta desde la historia cultural a la pregunta sobre la mirada contemporánea. Si recorremos las ideas europeas posteriores a la Revolución de 1789, observamos que las pautas en el pensamiento, el arte y la literatura vienen condicionadas por el tipo de mirada. En ésta influye de especial forma la fotografía y la aparición del cine. Es así como el artículo plantea una relación entre cultura y mirada.

Palabras clave:

Arte, Historia Cultural, Mirada.

Soriano Nieto, N. 2010: ¿Qué significa mirar siendo contemporáneo? *Arte, Individuo y Sociedad*, 22 (1), 75-94.

Abstract:

The History of Ideas and the Cultural History study History reconstructing the ways of thinking that are expressed in the different cultural objects of each historical period. Literature and Art become the main focus in these subjects. When we research on Cultural History, the Way-of-Looking is something fundamental. It feeds on the conditions of each historical period and goes further the observer's physical conditions. The Way-of-Looking is educated. We observe starting from the cultural parameters. In this article, the reader will learn a way of answering to the question about the Contemporary Way-of-Looking. If we cover the European ideas alter the French Revolution, we observe that philosophy, art and literature are conditioned by the Way-of-Looking. Photography and cinema influence on this one considerably. That is the way how this article relate Culture and Way-of-Looking.

Key Words:

Art, Cultural History, Way-of-Looking.

Soriano Nieto, N. 2010: What does it mean to look being Contemporary? *Arte, Individuo y Sociedad*, 22 (1), 75-94

Sumario:

Introducción. 1. Para una teoría de la mirada. 2. La mirada contemporánea. 2.1. La aparición de la fotografía. 2.2. La aparición del cine. Bibliografía. Anexo imágenes.

Introducción

Ser contemporáneo es una manera de estar en el mundo que, desde las diferentes perspectivas y posibilidades de hacerse, implica en sí, considerando unas condiciones históricas muy concretas, estar construyéndose desde una mirada diferente a la heredada por los siglos anteriores. Cada época histórica tiene sus formas de concebir el progreso, y éstas condicionan las formas en que los ciudadanos y habitantes miran cuando se acercan desde su interior –forma de pensar- hasta el exterior –mundo-.

Antes de adentrarse en un discurso teórico, vamos a recordar una anécdota ilustradora de la teoría que trataremos de defender aquí. En 1486, Al-Ashraf Kait Bey, el Mameluco, sultán de Egipto, presentó a Lorenzo di Medici una jirafa que ofreció como regalo para establecer buenas relaciones diplomáticas con los florentinos (Ringmar, 2006). Por aquel entonces, en un Renacimiento incipiente de contexto italiano, un animal procedente de un país lejano, podría decirse oriental, suponía para un lugar como Florencia un alarde de exotismo que relata una mirada hacia el mundo ávida de conocimiento. En esa época el gusto hacia lo bizarro, lo extraño, lo desconocido, en suma, lo monstruoso, se desarrolla de una manera precipitada. Tener un pedazo de aquello que no podía todavía ser explicado implicaba dar un paso más hacia el conocimiento del mismo, y, por tanto, implicaba que el descubridor podía convertirse en una de las personas más avanzadas en tanto que sólo progresa aquel ser humano que es capaz de ir caminando hacia la apropiación del mundo a través de una mirada humana, que mide y geometriza. Spinoza, por ejemplo, en su *Ética demostrada según el orden geométrico* (2007), se sumergía en la incertidumbre del acto humano, a veces guiado por el ímpetu irracional. Ésta, si era pautada por la racionalidad y certidumbre en la demostración de la geometría, podría esclarecer cada decisión humana en su comportamiento, de tal manera que, pensaba Spinoza, si no se sale uno de la deducción, no existirá el Mal en la actuación. Se trataba, pues, de gobernar lo ingobernable, de comenzar a dar luz a la oscuridad. El monstruo, nacido de la sombra, al conocerlo, dibujarlo, verlo, puede llegar a entenderse, y, por tanto, puede comprenderse haciéndole abandonar su existencia monstruosa.

Así, para los Medici, cualquier animal exótico se convertía en un inicio hacia la apropiación de lo desconocido. No en vano tenían en Fano su propio zoológico compuesto de las especies más extrañas que iban llegando. Tampoco en vano cuando se hacía una gran recepción, como fue la que se hizo en honor al Papa Pío II en 1459, se realizaba un despliegue de todo el zoológico en una exhibición que atravesaba las calles de la ciudad de las ciencias y las letras renacentistas, dando a entender que eran los Medici los que, poseyendo lo extraño, podían partir y ser dueños del conocimiento.

Al-Ashraf Kait Bey, el Mameluco, sultán de Egipto, comprendiendo, bien sea intuitivamente, o realmente el trasfondo de la mirada en la historia florentina de la época, regaló a

Lorenzo de Medici la jirafa para que completase su jardín de animales exóticos, porque así abriría buenas relaciones con Florencia, quien, estando también en armoniosas relaciones diplomáticas con los Turcos, que en aquella época estaban en guerra contra los venecianos, podrían ayudar a Egipto a calmar las tensiones que les habían surgido con ellos. A fin de cuentas podemos observar que es a través de la mirada como Al-Ashraf Kait Bey, el Mameluco, sultán de Egipto comprende que debe comenzar a construir una Historia para la época que camine a su favor.

En 1827, Muhammad Ali, sultán de Egipto, regaló una nueva jirafa procedente de Egipto. Esta vez fue el rey Charles X en Francia quien tuvo el honor de recibir tal presente. Por aquella época Francia se había convertido en uno de los países más importantes de Europa, o al menos en uno de aquellos en los que cada movimiento político o social había tenido repercusión global, e incluso a veces mundial. Habían ya pasado por la Revolución de 1789, por el Imperio de Napoleón I, y estaban tratando de reconstruir unas bases con origen en la forma del Antiguo Régimen –época de la Restauración-, pero pasando por los ímpetus que la huella de la Ilustración había dejado en los ciudadanos. Éstos recogen la genealogía de la mirada occidental desde el Renacimiento hasta la contemporaneidad. En esta ocasión, considerándose la jirafa de nuevo un animal exótico y todavía poco extendido en la cotidianidad de Francia, podía interpretarse no ya tanto como un instrumento de acercamiento al conocimiento, sino como una forma de posesión de la Alteridad. Era una época en la que la campaña de Napoleón a Egipto en 1798 ya había tenido lugar, en la que poco tiempo después se comenzaría la campaña de conquista y colonización de Argelia, y en la que, según señala Edward Said (2003), se comenzaba a desarrollar con fuerza el ímpetu de conocimiento de lo Otro, a través de los viajeros o de las misiones diplomáticas, como forma de poder en un futuro colonizarlo o dominarlo. En este contexto, Muhammad Ali sultán de Egipto, también intuitivamente, decidió regalar ese presente Francia para que hiciese ojos ciegos a la siguiente estrategia de Egipto al tratar de invadir Chipre y parte de Grecia.

A fin de cuentas, podemos observar cómo es a raíz de datos que tienen que ver con la mirada, y con la interpretación o conciencia de la mirada como se escribe también la Historia de cada civilización. ¿Hacia dónde podemos dirigirnos cuando tratamos de hablar de una época? A la Historia Social, a la Historia de las Ideas, a la Historia de la Mirada, como han hecho algunos de los grandes historiadores (Burke, 2001, 2002 y 2005; Starobinski, 2002; Berger, 2005 y Sennett, 1991). Aquí buscamos encontrar cómo se construye la mirada contemporánea porque es a raíz de la misma cuando se ha producido un cambio radical en la construcción de la Historia en términos generales.

1. Para una teoría de la mirada

La mirada afecta al modo en que construimos el quehacer de una época histórica. Como ocurría con los casos de la jirafa anteriormente expuestos, un gesto que pertenece a un pequeño relato histórico, y que podría pasar perfectamente desapercibido, se convierte en esencial en el momento en el que alimenta una forma de mirar. El regalo, aparentemente inocente, o constituido tan sólo como presente dentro de un contexto más amplio, supone, siendo

una jirafa en los dos casos expuestos anteriormente, un paso que, contextualizado dentro de la mirada y las ideas de la época, se convierte en algo extremadamente relevante y con significaciones diferentes. Es decir, las ideas, y dentro de ellas la mirada como forma de construirlas, son fundamentales a la hora de hablar de lo humano. No puede entenderse el esplendor de los florentinos sin entender la pasión de los Medici por los animales exóticos, así como tampoco podría entenderse el esplendor expansionista de la Francia de comienzos del XIX si no se entiende su pasión por poseer los objetos y el conocimiento sobre qué es Oriente.

La vista se convierte en uno de los órganos de los sentidos más importantes en la relación entre el sujeto y el mundo, entre las sociedades y el mundo. Ahora bien, ¿es lo que vemos lo que determina nuestra mirada al mundo solamente, o más bien existe también una influencia entre nuestros modos de interpretar, mecanismos, teorías científicas, conceptos de las posibilidades del arte, lo que nos incita a poder observar el mundo y construir la Historia de una manera o de otra?

John Berger, en su *Modos de ver*, nos hace percatarnos de cómo es desde el comienzo la condición de los mecanismos lo que predetermina cómo miramos. No es posible observar en la Edad Media el fuego, como bien nos señala, sin estar viendo en él una manifestación del Infierno:

Nunca se ha establecido una relación entre lo que vemos y lo que sabemos. Todas las tardes vemos ponerse el sol. Sabemos que la Tierra gira alrededor de él [...] Lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas. En la Edad Media, cuando los hombres creían en la existencia física del infierno, la vista del fuego significaba seguramente algo muy distinto de lo que significa hoy (Berger, 2005, p. 13).

Difícilmente podríamos ver hoy día una imagen de una señora vestida de musulmana con velo sin estar viendo en ello una forma de radicalismo y dominación. Es decir, los mecanismos que no nos pertenecen y en los que vamos siendo cada uno de nosotros educados día a día se convierten en una forma desde la que poder construir la Historia. ¿Acaso si no existiese la mirada hacia la señora vestida de musulmana como forma de radicalismo y dominación se habría podido establecer la historia actual como una lucha ideológica entre Occidente y el mundo Musulmán, por ser reductores a su enésima potencia?

La vista es uno de los sentidos de máximo acercamiento del ser humano al mundo exterior que lo rodea. Incluso no tan sólo de una persona individual, sino de las observaciones colectivas que pueden hacer sociedades o países. Pero esta mirada, como vemos, no determina el modo en que concibo el mundo. Podría decirse que son más bien los mecanismos de conocimiento, que en suma pertenecen a la Ciencia y a la Ideología, los que me condicionan a la hora de mirar de una u otra forma aquello que se encuentra más allá de la vista.

Es evidente que no podía verse de la misma forma el mundo desde el momento en el que se construyeron los grandes telescopios, y que fue a raíz de la invención del artefacto potente por parte de Galileo lo que permitió que se observase el macrocosmos de una manera diferente a la que había predominado en la Edad Media con la teoría de Ptolomeo. Galileo

pudo hacer que la teoría heliocéntrica de Copérnico fuese demostrada. ¿Por qué? Incluso a pesar de que la ideología de la época, de corte cristiano, estuviese en contra de aceptar que Dios no haya creado la Tierra, su máxima obra, como el centro del Universo, el medio científico de apoyar la mirada y dirigirla hacia nuevos horizontes ganó en este caso la batalla.

Esta mirada, sobre todo en los momentos en los que cambia de dirección porque el medio que lo rodea es favorable a ello, tiene asociada tras de sí una conciencia (Sennett, 1991). Cuando miramos sabemos que estamos mirando, porque a partir de la época renacentista sabemos cuán importante es el sujeto a la hora de pensar y construir el mundo. No en vano la obra de Descartes se centraba fundamentalmente en un ímpetu por resolver el problema del escepticismo según el cual el sujeto aislado en sus impresiones, puede llegar a conclusiones que no coincidan con una verdad del mundo, ya que puede ser engañado, o puede incluso estar viviendo la vida como un sueño –*Matrix* fue la gran película inspirada en estas teorías del solipsismo-.

La conciencia de estar mirando implica en la construcción de la Historia de las Ideas la apertura de un camino hacia el establecimiento de la crítica. En el momento en el que nos damos cuenta, pensamos que podrían existir otras formas de acercarse a los objetos del mundo. Es evidente que si no poseemos mecanismos distintos con los que acercarnos al exterior, no podemos establecer un cambio de mirada, y vivimos, desde el punto de vista histórico, en un malestar cultural que precipita nuevos descubrimientos o nuevos mecanismos para establecer formas de mirar.

Las épocas históricas más complejas desde un punto de las Ideas son aquéllas en las que se es consciente de la necesidad de cambiar de mirada cuando no se encuentran los mecanismos, como ocurría con el pensamiento nacido en la Viena *fin-de-siècle* en el que se aludía a una conciencia de que existe una imposibilidad de expresar las nuevas inquietudes y sucesos históricos con el lenguaje que ya hasta ese momento se poseía. El silencio de Hoffmannsthal en la *Carta de Lord Chandos* (1981) procede de ese saber que la mirada se debía cambiar, pero todavía no se sabía cómo. Todavía no se habían inventado, por ejemplo, los nuevos lenguajes propuestos por las diferentes vanguardias.

Y es en base a esta conciencia crítica hacia la mirada desde la que se han creado los pensamientos que han marcado la historia europea desde el punto de vista de las ideas. El pensamiento de Michel Foucault, de Edward Said, por ejemplo, herederos del pensamiento de Nietzsche, plantean estos modelos. ¿Es acaso la mirada una forma de medida de la verdad, o es más bien una forma de concebir la existencia de una verdad que construye el sujeto con su discurso de veracidad? El sujeto ve en conjunto, como bien señala John Berger en su *Modos de ver* (2005). Y es en este conjunto en el que se proporciona una explicación a los hechos aislados del mundo y de la Historia. Es esta visión de conjunto que engloba la Ciencia, las Artes, la Historia con la Cultura o la Ideología procedente de una sociedad, lo que permite a Michel Foucault darse cuenta de que la locura, en la historia europea, es una invención que tiene que ver con el ímpetu de justificar en la edad Moderna la necesidad de encerrar a todos aquellos desintegrados –prostitutas, vagabundos, etc.- para poder alejarlos de la sociedad que progresa, y para que sirvan, a su vez, de sujetos experimentales desde los que avanzar en la Medicina (Foucault, 2000).

También es esta visión la que permitió a Edward Said ahondar en la teoría de que los productos culturales que traían los viajeros de su visita a lugares lejanos en épocas en las que no existía el turismo de masas o el desplazamiento veloz, se constituyen como discursos que sostienen una mirada sobre Oriente que pertenece a un imaginario sobre lo que es, y que siempre justifica la superioridad de Occidente sobre Oriente como una forma de dar puerta abierta a la colonización y el imperialismo (Said, 1996 y 2003).

2. La mirada contemporánea

La época contemporánea comienza, desde un punto de vista histórico contextualizado en Europa, en el momento en el cual acontece la Revolución de 1789. Amplio y extenso análisis, así como completo desde un punto de vista metodológico, realizó Jean Starobinski (1988) del contexto de ese año.

Esta fecha supuso el triunfo de las ideas ilustradas de la Razón, y el comienzo del abandono de las mismas. No olvidemos que, con el ímpetu de poder gobernar la *polis*, la sociedad, a través de la luz de la racionalidad, acabó fracasando en un empeño que tenía que ver más con una manera irracional de organizarlas (la llamada Época del Terror), que con lo que se pretendía. Así comenzó la historia de un siglo que a nivel europeo estaría marcado por una inmensidad de cambios que condicionarían la mirada de la época.

Para entender ese giro es necesario, en primer lugar, comprender el cambio social que introdujo la Revolución Industrial. Desde Manchester, y como uno de los cambios más grandes de las formas de habitar, siendo ya contemporáneo, el progreso avanzaba a grandes pasos introduciendo la producción en serie, la máquina de vapor. Y esto abría a un paso agigantado hacia el cambio del tiempo en la vivencia de los seres humanos. Una mayor producción en un tiempo igual supone que el día a día de los ciudadanos se convierte en algo más precipitado, más ansioso, como así fue para el pensamiento del Romanticismo en el siglo XIX. Y con ello surge una nueva clase social, el proletariado, que ante la nueva organización económica y social fue tratada desde el punto de vista teórico por pensadores tales como Engels o Marx.

Para comprenderlo es necesario a su vez entender que los comienzos del siglo XIX fueron muy movidos desde un punto de vista político. Que se pasó del temor al Imperio de Napoleón, a las monarquías a las repúblicas y a las diferentes revoluciones (1830 y 1848 como las fundamentales). Tampoco podríamos comprenderlo sin hacer alusión al gran giro que se dio en el paradigma científico, pasándose de una concepción del mundo como algo mecánico –propio de las explicaciones dadas en los siglos anteriores por Newton- a algo que es orgánico, es decir, que no obedece a una serie de leyes preestablecidas, sino que en el sistema de esas leyes van existiendo los lugares oscuros para la excepción. Este tipo de paradigma fue trabajado principalmente por Lamarck y Darwin, y pasaría a ser el predecesor de las teorías de la física cuántica.

Si bien todos estos episodios han sido explicados de manera extensa por historiadores tales como Eric Hobsbawm (2003a, 2003b y 2003c), lo que nos interesa aquí es, desde el punto de vista de la mirada, cómo influyó este contexto en el cambio.

2.1. La aparición de la fotografía

Anteriormente hemos tratado de dar a entender que concebimos que la mirada se convierte en algo fundamental para entender la Historia y los porqués de cada época. En el hecho de mirar se presuponen, por un lado, una serie de mecanismos que nos ayudan a entender lo que vemos. El primero tiene que ver con la ideología perteneciente a nuestra cultura. Y el segundo tiene que ver con los instrumentos que modifican nuestra mirada haciéndonos ver cosas que de forma natural no podríamos percibir. Estos avanzan con los descubrimientos científicos. Lo que sí podríamos decir, llegados a este punto y retomando todo lo anteriormente dicho, es que, si realizamos un seguimiento de la mirada en la historia europea, ésta se ha ido guiando por una conciencia cada vez mayor de estar mirando. Y esto supone tener una conciencia de ser un punto de vista, bien sea subjetivo, bien sea social, lo cual permite que nazcan los instrumentos de crítica para la mirada que surgen desde la misma conciencia del ojo, y que se manifiestan ya en el siglo XIX.

Este siglo está marcado por una invención fundamental para la mirada que guió el desarrollo de la *camera obscura* para crear las primeras fotografías que en su origen fueron daguerrotipos. Louis Daguerre, en 1839, creó el primer aparato con el que realizarlos. Se trataba de plasmar en una superficie de nitrato de plata, sensible a la imagen, lo que se veía dentro de una *camera obscura*. De este modo, aquello que se observaba de manera instantánea podía ser hecho, en su condición de momento, algo que perduraría en el tiempo.

El hecho de poder concebir en el contexto de una sociedad que lo instantáneo se puede atrapar, es decir, que el tiempo de lo fugaz puede hacerse propiedad de lo humano, cambió radicalmente la forma de concebir el mundo que nos rodea.

Hasta ese momento, como bien señala Walter Benjamin en su “Pequeña historia de la fotografía” (1982), la mirada humana y la plasmación de lo que se ve en una imagen pertenecían a universos diferentes que se encontraban escindidos. Lo que se percibía a través de la vista se constituía como algo que, en caso de poder ser plasmado en una imagen, como podía ser a través de la pintura –retrato, pintura de historia–, se construía en base a los recuerdos de la mirada del pintor sobre la escena en el caso de la pintura de historia, o bien en base a la observación en un tiempo distendido del pintor sobre el rostro del personaje al que desea retratar, quien posa día tras día.

La fotografía, pues, abre un gran debate con la pintura de la época en la medida en que pone en cuestión la tarea del artista. Si el pintor ya no se puede dedicar a reflejar realidades, porque existe algo mucho más eficaz que lo sustituye, que es la captación del instante, ¿qué será de aquellos pintores de historia que habían dedicado sus esfuerzos, ganándose la vida con ello, decorando los edificios oficiales de cada país? ¿Qué sería de David, de Gros, de Delacroix? [Fig. 1]



Figura 1. Jacob Riis, *Bandidos*. 1888

Es más, si el pintor tampoco puede dedicarse a retratar a los grandes personajes de la época, ganándose el dinero con esas tareas, ¿qué sería de Ingres? [Fig. 2]

Como bien señala Susan Sontag (1981), la fotografía, con su aparición, abre una brecha en la tarea de la pintura que entra en una crisis de conceptos y de metodología, llegando a temerse su absoluta desaparición. ¿A qué puede dedicarse el pintor, si sus tareas principales le han sido arrebatadas? Pensemos que las pinturas fuera del género de pintura de historia o de retrato eran algo que cada artista realizaba en un ámbito personal, no en un ámbito lucrativo. ¿Acaso el pintor debía dedicarse, a partir de entonces, a realizar su tarea como algo que pertenecía a su ocio, a su tiempo libre?

El discurso en torno a la búsqueda de una resolución para la pintura se convierte en algo esencial entre los estetas de la época. Charles Baudelaire, siendo el gran visionario del cambio, se percató de que la pintura ya no puede ser clásica. Que existe un giro en la misma que tiene que adaptarse a lo que sería para él la Modernidad, que va invadiendo ya las esferas de la sociedad de la época (Baudelaire, 1995).

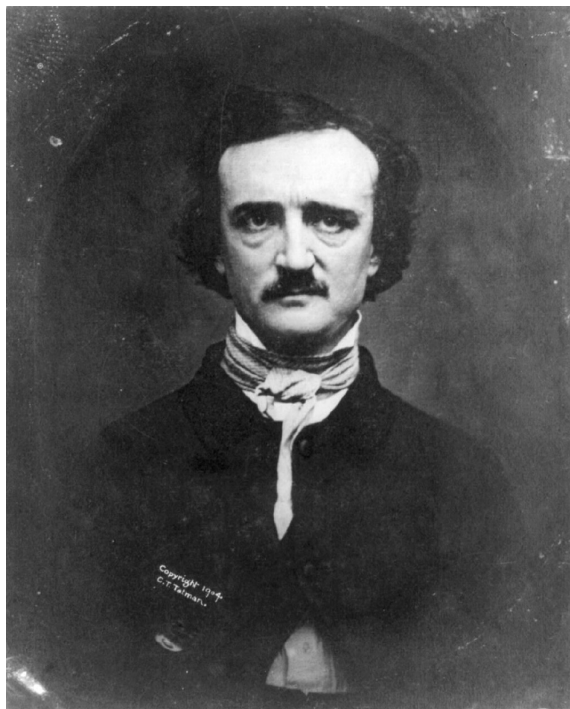


Figura 2. Daguerrotipo de Edgar Allan Poe. 1848

El pintor de la vida moderna del que habla Baudelaire ya no puede ser un pintor de historia ni un retratista al estilo clásico, sino que debe dejarse llevar por su condición de observador para poder reflejar de manera coherente, o podríamos decir en conjunto, el contexto de una sociedad que había girado en sus inquietudes. El artista de la modernidad es un radiógrafo de ella. Él tiene la capacidad no de plasmar instantáneas, porque para ello la cámara fotográfica cumple su función, sino de explicar el conjunto de las mismas en el ímpetu global de su mirada. Él ya no es medio para reflejar instantes, sino creador de contextos. Y ésta no es solamente la condición del artista, sino que el sujeto de la Modernidad, a través de un nuevo concepto de mirada, debe tratar de explicar las condiciones del mundo contemporáneo. La mirada no se queda en ser mirada, sino que ahora necesita ser relatada, comprendida. Ésta sirve al ímpetu de propuestas que, desde las revoluciones, pasando por los intentos de comprensión globales, como los propuestos desde la filosofía de Auguste Comte, hablan de un malestar de la época ante el cambio acelerado de las condiciones del contexto.

Walter Benjamin, heredero de la mirada radiográfica de la modernidad, comprendió perfectamente las propuestas de Charles Baudelaire para la época. Desde su *Libro de los Pasajes* (2005) hasta su *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II* (1980), el autor pretende llevar a cabo una compilación de lo que suponía vivir desde mediados del siglo XIX hasta finales

siendo observador de los cambios. Así, realiza en base a la escritura del fragmento, propia de la mirada del instante abierta por la fotografía, una clasificación de los momentos ciudadanos y habitacionales de la época. Qué significa ser burgués *flâneur*, paseando para mirar hacia la fascinación de cada uno de los espacios de habitabilidad de una arquitectura sólida –como puede ser la del Haussmann en el Imperio de Napoleón III (Munford, 1979) - que se sustenta sobre lo efímero novedoso. Los pasajes muestrario de la mercancía, del capital, del progreso, los grandes trazados en avenidas uniendo las estaciones del ferrocarril. Los miserables, que Victor Hugo (1979) trató exhaustivamente, y que vivían a la sombra de todo el discurso de la riqueza y el progreso (Marx, 1973). *La bohème*, el dandy, fruto del desarrollo del discurso de la moda asociada a un mayor intercambio de mercancías. Las exposiciones universales en las que se hacía un compendio de cuáles habían sido los progresos, los nuevos productos en la época (Soriano Nieto, 2003).

¿Cómo se puede mirar el mundo desde la condición instantánea de la fotografía? La fotografía aparece como una forma de reflejo de la realidad. Es evidente que si se plasma un instante de una vivencia o de un hecho, se está plasmando con un realismo que, según los conceptos de la época, habla de una veracidad. Por primera vez el ser humano puede traer lo que está lejano, lo que no ha pasado por los ojos de una persona, impreso en un formato en el que se evoque un tiempo pasado tal y como fue. Si observamos cualquier fotografía, como puede ser de Paul Strand [Fig. 3], estamos ofreciendo al espectador la imagen de una realidad que él no pudo ver. Pero esa realidad se refleja desde el mismo instante en que se tomó. Esta señora ciega habla por ella misma del instante en que fue fotografiada. Quizás ya no exista, con toda probabilidad, sin embargo ha perdurado. El tiempo en la fotografía rompe su suceder, quedándose congelado en un formato que, con si es bien conservado, atravesará las generaciones, cosa que el ser humano por sí mismo no puede hacer.

El retrato en la pintura también hacía a los sujetos atravesar las décadas y vivir en la memoria visual de sus sucesores. Sin embargo, en él siempre existía la condición de que el pintor era quien había reflejado desde su mirada la situación. Con todo, la fotografía permitía eliminar el intermediario para afirmarse como objetiva en su presentación, y ésta fue su gran condición primera en el nacimiento.

El ser humano habitaría ya en un mundo que podía ser explicado sin pasar por la condición de una mirada que puede atravesar una subjetividad. Es un nuevo hálito hacia la consideración de que puede progresar en el conocimiento de un mundo que ya no se encuentra tan radicalmente como una realidad externa que él va conociendo, como ocurría con la mecánica clásica newtoniana, sino que también en ella influye su propia existencia.

Por poner un ejemplo de cómo afecta la aparición de la fotografía en el pensamiento y las concepciones sociales de la época, comienza de nuevo a surgir un ímpetu en el ser humano de conocimiento de la alteridad, lo Otro, Oriente, que tiene que ver la posibilidad de que el viajero regrese del viaje con una serie de documentos que hablen de manera real, incluso atrapando el tiempo en la instantánea, de lo que ha visto. Esto ya no tendría que pasar por la subjetividad del sujeto que mira, como en el viaje del Romanticismo –Gérard de Nerval, Alphonse de Lamartine, François de Chateaubriand...-, sino que podría hablarse de

lo allí visto. En este contexto, las fotografías de Maxime Du Camp, compañero de viajes de Gustave Flaubert por Oriente, quien realiza las primeras instantáneas de un Egipto que hasta ahora no sea había percibido con tal realidad por la sociedad de origen, se convierten en algo fascinante. [Fig. 4]



Figura 3. Paul Strand, Blind woman.

La fotografía, a su vez, comenzó a servir a la ciencia de tal forma que, en su condición de realidad supuesta servía para plasmar los hechos científicos de una forma que tiene que ver con la objetividad manifiesta. Así, por poner un ejemplo, esta fotografía servía a la parte de la ciencia dedicada al estudio y clasificación de las razas o el estudio y clasificación de las especies tanto en zoología como en botánica. [Figs. 5-6]



Figura 4. Maxime Du Camp, Nubie. 1850



Figura 5. Tigre de tasmania. Especie extinguida

Sin embargo, el esplendor que la posible objetividad de la fotografía planteaba acabó llegando a su momento límite. ¿Acaso la fotografía está ausente del punto de vista y refleja la realidad tal y como es? ¿Es una forma de poder hablar de la realidad exacta de lo que se ve hecho eterno en el tiempo? Como señala Pierre Bourdieu (2003), comienza a atisbarse ya en aquella época que efectivamente en tanto que el fotógrafo refleja tan sólo un instante, y en tanto que éste se encuentra descontextualizado –no sabemos qué hay alrededor de lo fotografiado- la mirada del espectador hacia la fotografía debe hacerse escéptica, ya que la mirada contemporánea, aunque capaz de congelar el tiempo en una realidad instantánea, debe fundarse también en una conciencia de estar mirando, como hemos dicho anteriormente. Esta conciencia de tener mirada implica la conciencia de tener punto de vista, y, por ende, la conciencia de que el cómo se mira puede ser objeto de crítica o de relativismo. Esta cuestión la tenemos hoy día claramente asumida en tanto que, por ejemplo, somos conscientes de que las fotografías producidas por los medios de comunicación presuponen el punto de vista del fotógrafo. Y no sólo lo sabemos por otros, sino por nuestra propia experiencia, ya que, cuando hacemos fotografías, tratamos de sacar del contexto de la instantánea aquello que no nos parece que sería correcto que saliese. ¡Cuántas veces no hemos eliminado los coches o la basura de los viajes a los lugares más exóticos!

Es por tanto la condición del fragmento y del instante como base desde la que construir la nueva sociedad (Jarauta, 2007), el nuevo futuro, es la condición de la radiografía del observador como punto de vista tan pequeño como poderoso porque sobre él se basa el discurso de ser futuro, progreso, es la condición de la conciencia de estar mirando, viviendo ésta bajo la condición de la crítica lo que marca el primer giro en el contexto indicado de la mirada contemporánea.



Figura 6. Jessie Tarbox Beals, Retrato del cacique mulato

2.2. La aparición del cine

El cine apareció por primera vez presentado en público a finales del año 1895. Los hermanos Lumière, inspirados en el *kinetoscopio* que Edison había inventado años atrás para ver imágenes en movimiento de manera individual, realizaron su primera proyección en público de una película que dejó apabullados a los espectadores. [Fig. 7]

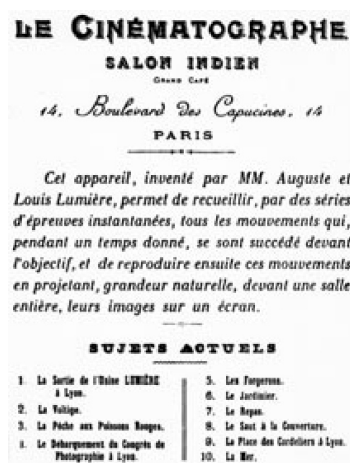


Figura 7. Primer programa de proyecciones en el Salon Indien

Algo tan cotidiano para la época creadora del ferrocarril como era la visión de uno de esos trenes humeantes a una de las estaciones, que, entre hierro y cristal, soñaban la arquitectura del progreso, se convirtió en algo extremadamente peligroso. En “La llegada de un tren a la estación de Ciotat” los espectadores observaron estremeciéndose en la silla cómo un tren llegaba a la vía, y cómo ellos, al estar situados entre el gentío de la estación, siendo observadores pero no visibles, debían correr a su vez para coger el tren antes de que se fuese. Un estremecimiento catártico se escuchó en el *Salon Indien*, donde era proyectada la primera película. Los espectadores aquel día supieron que se habían transformado en algo distinto (Mitra, 1967).

Es evidente que algo había cambiado en la forma de concebir la mirada. El público reaccionó así ateniéndose a una manera sintomática de lo que sería el cambio del punto de vista. Cada uno de los que presenciaron la escena sabían que no debían coger el tren, porque su cuerpo en su instante real no estaba situado en un contexto tal. Sin embargo, en cierto lugar de su interior, quizás en la parte incontrolada de su sistema nervioso, se pusieron en alerta ante la llegada del tren. Cabe preguntarse por qué ocurrió ese fenómeno, y cabe después analizarlo según el contexto histórico y cultural de la época.

Es evidente que se ha inaugurado, con la llegada del cine, una nueva forma de mirar. El espectador es ojo que observa sin ser observado. Pero no es un punto de vista que pertenezca a la escena real que se está narrando —como podría ocurrir con una persona que se escondiese en la estación y estuviese viviendo el contexto, viendo sin ser visto—, sino que está situado fuera. ¿Y cómo mira ese espectador si sus ojos no están situados en la escena real? Al igual que con la cámara fotográfica, en esta ocasión observa a través del intermediario del nuevo aparato que es capaz de producir imágenes en movimiento. El instante congelado de una realidad que permitía producir la cámara fotográfica se convierte en esta ocasión en una sucesión de instantes en movimiento (Bazin, 2003). Es decir, por primera vez la realidad puede perdurar no en una situación fragmentada del momento, sino en su condición de sucesión real. Cuando observamos la llegada del tren a la estación de Ciotat sentimos que efectivamente se está mostrando una realidad acompañada del contexto. En esta ocasión, se analizaba en los comienzos del cine, como bien señala André Bazin en su libro, ya no cabe pensar que se está mostrando una parte descontextualizada de una realidad que podía ser mucho más amplia, como ocurría con la fotografía, sino que en tanto que se nos ofrece el contexto y el movimiento, las posibilidades de disfrazar lo real se convierten en más complejas. A la película documental se le presupone en un principio la posibilidad de un mayor acercamiento entre el espectador y lo observado. Y así fueron las películas primeras de los hermanos Lumière.

Sin embargo, como señala Francis Vanoye (1989), en breve la sociedad se dio cuenta de que con el cine se podían ensayar más posibilidades. Es decir, que desde esa técnica también se podían construir narraciones que no tuviesen que ver con una realidad temporal atrapada en la intemporalidad de su perdurar en el tiempo. Meliès fue el primero que, ya a comienzos del siglo XX, concibió que a través de la cámara se podían transmitir y crear otros mundos que fuesen a su vez espacio-temporales. En su “Viaje a la luna” de 1902 o su “Viaje a través de lo imposible” de 1904 clarificó que el cine puede no estar hablando de hechos tal y como son, y que en él es posible pensar lo que va más allá de las posibilidades de lo humano,

desde lo que hoy día conocemos como la película de ciencia-ficción. Es en ese instante en el que una película comienza a abrirse a las posibilidades novelescas. Y fue así como, abriéndose a nuevos espacios a través de la introducción de técnicas como la letra que hace las veces de narrador en las películas de cine mudo, o el sonido a partir de la primera película en la que se escucharon las voces de los personajes –“El cantor de jazz” de Alan Crosland en 1927-, el cine se convirtió en un espacio de lo ficcional en el que los espectadores pueden habitar y conocer incluso los pensamientos más internos de los personajes –como ocurrió con la novela de narrador omnisciente inaugurada por Flaubert en el siglo XIX.

¿Cómo mira, pues, aquél que está sentado en el *Salon Lumière* y se estremece por la llegada del tren a la estación? Mira con el desconcierto de saber que existe una escisión entre su realidad y la reflejada en la película, y que sin embargo la situación que se le ofrece a los ojos le parece tan real que su interior se va apropiando de la misma.

No es ya, como ocurría en el teatro, que él se convierta en observador de una situación simulada que está aconteciendo realmente ante su mirada, en el escenario, sino que en el cine ya no existe ese contacto situacional, espacio-temporal, que sitúe al espectador en el mismo lugar que lo que está aconteciendo. Esta ruptura la marca la aparición de la cámara, mirada intermediaria entre el espectador y la realidad en movimiento. Cabe preguntarse, pues, qué supone un hecho tal en el contexto de la época.

En 1895 Friedrich Nietzsche, ya enloquecido, llegaba a la última etapa de su vida. La tarea del filósofo a lo largo de su reflexión, retomando las inquietudes de todo el siglo XIX, había tratado de desmontar genealógicamente la herencia cultural europea guiada, desde la Antigua Grecia y a través del cristianismo, por la llamada por él línea apolínea de la cultura y el conocimiento. En *El nacimiento de la tragedia* (Nietzsche, 1973) reflexionó sobre esta cuestión. En la cultura y la sociedad griegas no solamente existía el *logos*, la filosofía, el pensamiento o la racionalidad heredada de divinidades tales como Atenea o Ares, sino que también existía una parte dedicada a lo irracional, y que estaba integrada en la vida diaria de los ciudadanos griegos. Ésta venía marcada por divinidades tales como Dionisio o Eros y ocupaba gran parte de la cultura con la aparición de la tragedia y de los cultos báquicos. Sin embargo, por los acontecimientos de la Historia europea en la época, el cristianismo, en tanto que negador de los principios de lo corporal, había tomado tan sólo la parte racional griega como fundamento del origen de nuestra cultura. Y esta línea había atravesado los siglos hasta llegar a su actualidad.

Pero era evidente que, tras tantos acontecimientos, entre ellos el fallido de gobernar lo social a través de la Razón ilustrada, el ser humano no había sabido aceptar ni convivir con su parte irracional. Y así creaba verdades morales que justificaban el deber ser en el comportamiento teórico de los ciudadanos (Nietzsche, 1990).

La afirmación de Nietzsche se convierte a fin de cuentas en una conciencia sobre la pérdida de los valores de los orígenes. Esto ya se había intuido a comienzos del siglo XIX a través del pensamiento romántico. Se trata de buscar una nueva base, desde la conciencia crítica, para saber de dónde venimos y hacia dónde vamos.

Esto produce en el pensamiento de la época una crisis, una disolución de los conceptos y verdades establecidas que se manifiesta en el llamada pensamiento *fin-de-siècle*. Hugo von Hoffmannsthal, en su *Carta a Lord Chandos* (1981), como dijimos anteriormente, había optado por el silencio como solución vital en tanto que deshechos los valores se había disuelto la posibilidad de expresarlos con el lenguaje: *Todo se descomponía en partes, y cada parte en otras partes, y nada se dejaba abarcar por un concepto* (Hoffmannsthal, 1981, p. 31).

Praga, 10 julio 1914

Escribo diferente de lo que hablo, hablo diferente de lo que pienso, pienso diferente de lo que debería pensar; y así sucesivamente hasta la más profunda oscuridad (Kafka, 1995, p. 156).

El sujeto entra en crisis ya que ha perdido sus valores y ha perdido su forma de expresarse en el lenguaje. Es un sujeto que no tiene ya identidad alguna:

Descubrí con horror que mi Yo estaba compuesto por una serie infinita de Yoes que se mantenían al acecho uno detrás de otro [...] Cada uno de estos Yoes tenía sus propios puntos de vista (Kubin, 2003, p. 147).

Estos síntomas son los que abrieron la posibilidad a la creación de los nuevos lenguajes propuestos por las vanguardias, desde Wassily Kandinsky hasta André Breton, desde Tristan Tzara a Giacometti, y que se irían disolviendo y reinterpretando conforme los acontecimientos de la Gran Guerra iban dejando claro que la irracionalidad en la historia europea estaba dominando el quehacer de los habitantes de lo social y lo político.

Esta mirada de la Historia cultural de la época nos transmite esa condición de la conciencia crítica sobre el propio punto de vista. Nietzsche no hizo más que inaugurar teóricamente el gran paso hacia la misma.

La observación de una realidad fragmentada, y la conciencia de estar viéndola en fragmentos es el camino que podría considerarse ha seguido la mirada contemporánea. El cine apoyó esta posibilidad. Si bien en sus inicios estremeció por la posibilidad de atrapar en un mecanismo a la vez la condición espacio-temporal de una realidad existente, en el momento en que evolucionó hacia un quehacer ficcional la mirada del espectador, mediada por la cámara, se dio cuenta de que podía estar en cualquier lugar y tiempo que le presentase la cámara, y que sin embargo, siendo conscientes de que se está viendo a través de un intermediario que nos narra situaciones, no se tiene la posibilidad de hablar de una realidad atrapada si no es más allá de un punto de vista.

La disolución de la mirada del espectador propuesta en su origen por la fotografía y posteriormente por el cine nos hablan de un deshacerse de la observación partiendo de mecanismos ideológicos basados en verdades establecidas que nos ofrece la época. Si los valores han caído, también se ha venido abajo uno de las formas que identificábamos para que el ojo sepa manejar o comprender qué es lo que está viendo. Y la otra, pasada por las creaciones, descubrimientos o invenciones de la ciencia y la técnica, identificada aquí con la mirada que atraviesa desde la fotografía hasta el cine, se constituye desde esa conciencia

de ser observador, que no es más que la conciencia de estar recibiendo un punto de vista que se reinterpreta hasta darse otro nuevo que es el que llega a nosotros y podemos expresar a través de un lenguaje también en disolución.

No en vano fue en esta época cuando, desde la ciencia, se hicieron los grandes descubrimientos del siglo XX. La física cuántica, basada en el principio de la incertidumbre teorizado por Heisenberg, pasa por el presupuesto de que el propio observador modifica la realidad observada. Es decir, ésta no existe ahí fuera, independiente de nosotros, y la tarea que tenemos es no aproximarnos al máximo a ella, como ocurría con la física de la mecánica clásica de Newton, sino que en esta ocasión el sujeto sí interviene en la determinación de la posición espacio-temporal de una partícula que está intentando observar a través de unos aparatos de observación que modifican su posición. Por tanto, sólo podremos hablar, en tanto que observamos, de verdades provisionales o aproximadas, de probabilidades.

En esa misma época, a su vez, Einstein elaboró, desde la conciencia de que la mirada del ser humano es algo meramente relativo, y que el hecho de mirar está simplemente influyendo en la realidad observada, la teoría de la relatividad. En ella, el científico plantea el hecho de que la concepción del espacio y del tiempo no puede considerarse como algo diferenciado. Es decir, no son dos variables independientes la una de la otra, sino que se construyen unidas. Nuestra condición de seres espaciales va determinada por nuestra condición de seres temporales, y ninguna de estas variables es absoluta. Yo podría, por tanto, estar viviendo varios espacios a la vez, así como varios tiempos a la vez, o más bien una conjunción de varios de entre ambos a la vez, dependiendo, efectivamente, del punto de vista, de la mirada que modifica mi condición espacio-temporal o la interpreta.

Esta relativización de las percepciones en un contexto cultural en el que la crítica entra una vez que se afirma el hecho de ser conscientes de estar mirando viene acompañado de un giro en la concepción del arte, que pasa a ser algo valioso desde los parámetros de la obra original, hasta ser algo tan relativo que no posee en sí un valor de unicidad parecido al valor de la verdad absoluta, sino que éste se diluye entre todas las copias que puedan hacerse de la obra.

Después de la creación del cine es ya cuando la mirada hacia el arte se concibe como necesariamente en un giro de conceptos. Si bien la fotografía había abierto una brecha a la pintura de historia y al retrato, en suma, a la pintura imitativa propia del realismo de todo tipo, el cine permite a la conciencia de la época saber que la mirada contemporánea se encuentra frente al fin del arte basada en la obra única.

Walter Benjamin, en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1973), hace entrar conceptos en la estética tales como el aura o el valor cultural. Para él, el gran giro del arte contemporáneo, iniciado por la introducción de la fotografía, y desarrollado por el cine, es que cada obra de arte no tiene un carácter único. A diferencia de un óleo, de un dibujo, de una acuarela, de los que sólo existe un ejemplar en su especie que sea el original, es decir, que poseen para Benjamin un aura, una fotografía o un rollo de película de cine no poseen la unicidad, el valor cultural, sino que su carácter se basa en la reproductibilidad. De entre todas las reproducciones de una fotografía, no podemos decir que una sea la original, ya que todas poseen el mismo valor.

Así, la línea de la historia planteada aquí desde la fotografía hasta el cine ha pasado por la condición de la intermediación de la mirada entre el observador y una realidad atrapada bien sea en el instante, a través de la cámara fotográfica, bien sea en su condición temporal, a través de la cámara del cinematógrafo. A fin de cuentas es una forma más, un mecanismo que nos ayuda a comprender en qué consiste esa mirada contemporánea en la que la propia conciencia del ojo nos abre a la posibilidad de una crítica en la que surgen nuevos lenguajes con nuevas miradas que se van disolviendo y construyendo.

Bibliografía

- Baudelaire, Ch. 1995: *El pintor de la vida moderna*. Murcia, Arquilectura.
- Bazin, A. 2003: *Qu'est-ce que le cinéma?*. Paris, Cerf.
- Benjamin, W. 1973: *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid, Taurus.
- Benjamin, W. 1980: *Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II*. Madrid, Taurus.
- Benjamin, W. 1982: "Pequeña historia de la fotografía" en *Discursos interrumpidos I*. Madrid, Taurus.
- Benjamin, W. 2005: *Libro de los Pasajes*. Madrid, Akal.
- Berger, J. 2005: *Modos de ver*, Barcelona. Gustavo Gili.
- Bourdieu, P. 2003: *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Burke, P. 2001: *Visto y no visto. El uso de la imagen como testimonio histórico*. Barcelona, Crítica.
- Burke, P. 2002: *Historia social del conocimiento. De Gutenberg a Diderot*. Barcelona, Paidós.
- Burke, P. 2005: *¿Qué es la historia cultural?*. Barcelona, Paidós.
- Foucault, M. 2000: *Historia de la locura en la época clásica*. Madrid, FCE.
- Hobsbawm, E. 2003a: *La era de la revolución (1789-1848)*. Barcelona, Crítica.
- Hobsbawm, E. 2003b: *La era del capital (1848-1875)*. Barcelona, Crítica.
- Hobsbawm, E. 2003c: *La era del imperio (1875-1914)*. Barcelona, Crítica.
- Hoffmannsthal, H. v. 1981: *Carta de Lord Chandos*. Valencia, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia.
- Hugo, V. 2002: *Los miserables*. Barcelona, Planeta.
- Jarauta, F. 2007: "La mirada del fotógrafo". *Letra Internacional* (nº 97).
- Kafka, F. 1995: *Diarios 1910-1923*. Barcelona, Tusquets.
- Kubin, A. 2003: *La otra parte*. Barcelona, Minotauro.
- Marx, K. 1973: *El capital. El proceso de producción del capital*, vol. 1. Mexico, FCE.
- Mitry, J. 1967: *Histoire du cinéma, vol. 1 (1895-1914)*. Paris, Ed. Universitaires.
- Mumford, L. 1979: *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*, 2 vol. Buenos Aires, Ediciones Infinito.
- Nietzsche, F. 1973: *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza.
- Nietzsche, F. 1990: *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, Madrid, Tecnos.
- Ringmar, E. 2006: "Audience for a Giraffe. European Expansionism and the Quest for the Exotic". *Journal of World History*, December.
- Said, E. 1996: *Cultura e Imperialismo*. Barcelona, Anagrama.
- Said, E. 2003: *Orientalismo*. Barcelona, Ediciones de Bolsillo.
- Sennett, R. 1991: *La conciencia del ojo*. Barcelona, Versal.

- Sontag, S. 1981: *Sobre la fotografía*. Barcelona, Edhasa.
- Soriano Nieto, N. 2003: *Paseos de la mirada por la modernidad parisina*. Albacete, Liberlibro.
- Spinoza, B. 2007: *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid, Tecnos.
- Starobinski, J. 1988: *1789. Los emblemas de la Razón*. Madrid, Taurus.
- Starobinski, J. 2002: *El ojo vivo*. Madrid, Ed. Cuatro Caminos
- Vanoye, F. 1989: *Récit écrit, récit filmique*. Paris, Nathan.

