laFuga

El descrédito de la visión

Paisaje urbano, fotografía y verdad

Por Miguel Á. Hernández Navarro

Tags | **Archivos | Cultura visual- visualidad | Fotografía | Estética - Filosofía | España**

Miguel Á. Hernández-Navarro. Escritor y crítico de arte. Autor, entre otras cosas, de "Infraleve: lo que queda en el espejo cuando dejas de mirarte" (2004), "La so(m)bra de lo Real: el arte como vomitorio" (2006) y "El archivo escotómico de la modernidad: pequeños pasos para una teoría de la visión" (2007). Es profesor de Historia del Arte en la Universidad de Murcia. Actualmente dirige el centro de investigación artística CENDEAC radicado en Murcia, España. Nota: Este texto pertenece al libro "El archivo escotómico de la modernidad" y ha sido cedido por el autor para la ocasión.

{1}

A lo largo del siglo XIX, tiene lugar un cambio sin precedentes en la historia de la visión. Con frecuencia, dicho cambio en el modo de ver se ejemplifica en el drástico giro producido en la escena de la representación pictórica en el último tercio del siglo XIX. Según esta manera de ver las cosas, el arte, desde Manet, comienza a introducir nuevos códigos y a fracturar el espacio de la representación, desestructurándolo y cambiando así el modo de ver la realidad. Bien pensado, esos cambios en la representación serían contrarios a la perpetuación de regímenes modernos anteriores basados en un realismo que tendrían su plasmación en la fotografía. Así las cosas, parecería lógico ver en el arte moderno la aparición de un nuevo modo de ver, y en la fotografía, la 'nueva forma' de antiguos modos de visión, como, por ejemplo, el anteriormente mencionado 'arte de describir'. Sin embargo, como ha puesto de relevancia Jonathan Crary, tanto la fotografía como el arte moderno pertenecen a un nuevo régimen de visión (1996), a lo que aquí denominaremos un 'archivo escópico' semejante, el de la modernización de la percepción.

Los cambios en los modos de ver se extienden, pues, mucho más allá del arte. A grandes rasgos, Martin Jay observa que el inicio del 'flaqueo' del antiguo régimen escópico cartesiano tiene su origen en dos hechos fundamentales que modifican los anteriores usos de la visión: las transformaciones en el paisaje urbano y la invención de la fotografía (Jay, 1994). De eso nos ocuparemos a continuación.

Nuevos entornos, nueva visualidad

Un nuevo ritmo de vida irrumpe en las ciudades del siglo XIX, una intensificación de los estímulos nerviosos que será producida por varios factores. Quizá el más evidente sea la reordenación de las ciudades y la presencia de planes urbanísticos como el llevado a cabo por Haussman en la retícula urbana parisina, que dará lugar a los nuevos escenarios de la vida moderna (Benévolo, 1981). La transformación de París durante el Segundo Imperio, desde 1851 hasta 1870 fue posible gracias a una serie de "circunstancias favorables —los muy extendidos poderes del emperador Napoleón III, la capacidad del prefecto Haussmann, el alto nivel de los técnicos, la existencia de leyes muy progresistas: la de expropiación de 1840 y la sanitaria de 1850— permiten realizar un programa urbanístico coherente en un periodo de tiempo bastante corto; de esta forma el nuevo París pone en evidencia el éxito de la gestión posliberal y se convierte en el modelo reconocindo por todas las demás ciudades del mundo desde mediados del XIX en adelante" (Benévolo, 1981, p.55).]. Se crearán los nuevos centros en los que se va a desarrollar la actividad diaria y 'nocturna' del París del XIX. La transformación de la ciudad se realizará actuando de modo violento sobre el legado del pasado (Pizza,

1995)e ignorando las formas de la historia en favor de las formas del progreso: "la ciudad posliberal se superpone a la ciudad antigua y tiende a destruirla: interpreta las antiguas calles como calles corredor, elimina los casos intermedios entre uso público y uso privado del suelo y, por encima de todo, considera los edificios como construcciones intercambiables, es decir, permite su demolición y reconstrucción" (Benévolo, 1981, p.44.). La construcción de grandes bulevares cambiará por completo el aspecto de la ciudad y romperá el ritmo pausado del paseante: el continuo movimiento de la urbe, el paso de peatones y vehículos hace que la ciudad se transfigure en un espectáculo permanentemente mutable. Frente a dicho espectáculo, el rito de la *flânerie* se verá relegado a los pasajes, espacios peatonales destinados a la desaparición en las ideas de Haussman.

El *flâneur* es, sin duda, la figura por antonomasia de la resistencia ante la nueva temporalidad de la ciudad. Como ha observado Benjamin ["El *flâneur*, para no sucumbir al agitado tumulto contemporáneo, ensaya un tiempo *'autre',* melancólico, ralentizado, discorde, erigiendo una barrera frente al ímpetu aniquilador de la civilización contemporánea" (Pizza, 1995, p. 29).], su más lúcido examinador, la mirada extrañada del pasante "es la mirada de lo alegórico que se posa sobre la ciudad, la mirada del alienado" (Benjamin, 1980).

El *flâneur*, por un lado, resiste, pero por otro, en su extrañamiento ante lo que ve, despliega su mirada a su alrededor. Un despliegue que lleva implícito una virtual cancelación del cuerpo, una supresión del sentido del tacto que, por otra parte, será el sentido maldito de la modernidad [Sobre el flâneur y el cuerpo, véase Cruz Sánchez, P.A.(2004). *La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*. Murcia: Tabularium. pp. 62-69. Sobre el tacto y la modernidad, véase Le Breton, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.; y especialmente Nancy, J. L.(2003). *Corpus*. Madrid: Arena. Ver también Nancy, J. L.(2006). *Noli me tange re. Ensayo sobre el levantamiento del cuerpo*. Madrid: Trota.]. La vista, entonces, se convierte en el sentido urbano privilegiado. La exposición, la de la mercancía en los escaparates de los comercios –mercancía que se ve pero no se toca, igual que la mirada del paseante– provocaba un deseo ocular que era aumentado, si cabe, por la publicidad, con la introducción de imágenes litográficas en diarios y revistas que intensificaban en la mente del observador la idea del objeto de consumo. Esa doble visión causaba en el ciudadano una desconocida y atractiva sensación de reconocimiento en el objeto de su imagen previa, reconocimiento que aumentaba el anhelo de la mercancía.

La escopia del escaparate consiste en la plena visibilidad de la mercancía, completamente iluminada, sin ningún resquicio de sombra. Algo semejante ocurre en la ciudad: la supresión de lo oscuro y la intensificación de lo visible. Intensificación debida, por ejemplo, a la introducción de la luz artificial, que hizo trascender los ritmos naturales de luz/oscuridad y día/noche. La utilización primero de la lámpara de gas, luego de queroseno y, a finales de siglo, de la iluminación eléctrica reorganizó los modos de vida de los ciudadanos, trayendo consigo una nueva racionalización de los tiempos tanto de trabajo como de ocio. Todo ello, como ha observado Paul Virilio, cambió la temporalidad del sujeto y produjo en éste "un régimen de deslumbramiento permanente" (1998). Este deslumbramiento permanente también sirvió para aumentar la vigilancia en las calles. La noche oscura había desparecido y ahora el sujeto en todo momento estaba expuesto a la vigilancia policial ["En 1902, cuando Jack London va a Londres, sigue paso a paso a *los habitantes del abismo.* La iluminación urbana se había convertido en una tortura para la masa de marginados de la capital del Imperio más poderoso del mundo [Inglaterra] (...) No dejaban de caminar hasta la aurora, momento en el que al fin se les permitía esconderse en lugares donde nadie podía verles" (Virilio, 1998, p. 21).]. La iluminación de las ciudades rompió la idea de la ciudad ensombrecida, ajena al ciudadano para 'evidenciarse' ante éste, en perpetua exposición y aparente transparencia. Se rompía así la discontinuidad de los ritmos para introducir un *continuum* consustancial a la modernidad.

Una ininterrupción de los flujos vitales que tendrá su lado más glamoroso en la ciudad que nunca duerme, y su cara más real, su parte maldita, en las cadenas de montaje y el trabajo por turnos. Estos nuevos rasgos del paisaje urbano, que configuran unos nuevos modos de ver, fueron observados en su mayor parte en el París del XIX por Walter Benjamin en su obra magna, *El libro de los pasajes* (2004). Uno de los mejores análisis del proyecto benjaminiano es el llevado a cabo por Buck-Morss, S. (1989). *Dialéctica de la mirada: Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, pero podrían hacerse extensibles a gran parte de las ciudades europeas y, según Michael Leja, a no pocas de las americanas, en especial a Nueva York (2004). La nueva ciudad, a pesar de esa transparencia, se mostrará a los ojos del espectador como totalmente desconocida, y en cierto modo, como ha sugerido T. J. Clark en su

estudio de los modos de vida del París de fines de siglo, prácticamente 'ilegible', ya que el ciudadano debe constantemente actualizar su *background* de conocimientos para ir adaptándose a su entorno (1984).

Esa es la esencia de la Modernidad según muestra Crary: "la continua producción de lo nuevo" (1996, p. 10). El nuevo ciudadano continuamente tiene que funcionar en espacios urbanos desfamiliarizados y extraños, dislocaciones temporales y perceptuales emanadas del viaje en tren, el telégrafo, la producción industrial y los flujos de tipografía e información visual. Así que el estatus del ciudadano-observador es el de la perpetua renovación de sus convenciones.

La fotografía y el nuevo estatus de la verdad visual

Los cambios en el paisaje urbano fueron determinantes para el surgimiento de un nuevo modo de ver. Pero sin lugar a dudas el elemento decisivo en el cambio de régimen de visión fue la fotografía, que para Martin Jay es "la innovación técnica más extraordinaria sucedida en el campo de la visión durante el siglo XIX, y quizá en toda la historia de la humanidad" (1994, p. 124).

La importancia de la fotografía en la configuración de un nuevo régimen escópico ha sido ampliamente debatida (Lalvany, 1996). Para argumento de estas páginas lo que realmente me interesa es la relación que se establece entre fotografía y verdad, relación determinante a la hora de establecer el nuevo estatuto de la episteme escópica moderna. Del mismo modo que la perspectiva había sido entendida como una transposición 'natural' del espacio del mundo al del lienzo (Bryson, 1991), la fotografía, desde sus inicios, fue vista como un 'espejo de la realidad', el más perfecto logro de la aventura filosófica cartesiana (Rorty, 2001), el triunfo de la razón instrumental, "como si la fotografía validase el régimen escópico perspectivista que se había identificado con la visión misma después del *Quattrocentro*" (Jay, 1994, p. 127).

Uno de sus inventores, Fox Talbot, llegó a llamarla 'el lápiz de la naturaleza', el lugar en el que 'realmente', con todo detalle y sin mediación alguna de lo humano, se reproduce lo visible. Y esta idea de 'revelación', de *parusía* de lo real, que podría parecernos ingenua, es la que, todavía, se encuentra en el fondo del "eso ha estado ahí" y "veo los ojos que miraron al Emperador", enunciado por Barthes en su célebre *La cámara lúcida*. (1995). Susan Sontag observa como esa idea de visión impersonal de la fotografía es clave por ejemplo en ciertos artistas surrealistas como Moholy-Nagy quien elogia "la cámara por imponer "la higiene de lo óptico" que finalmente abolirá ese patrón de asociación pictórica e imaginativa (...) que ha sido acuñado en nuestra visión por grandes pintores individuales" (2005). La fotografía como contacto o índice –en sentido *peirceano*– de lo visto.

Este convencimiento de que en lo fotografiado está lo real será esencial, tras la evolución de las velocidades de exposición fotográfica, para la puesta en evidencia de que el ojo humano no cumple su cometido y es una herramienta insuficiente para ver lo visible, sobre todo porque lo visible puede llegar a escapar a la mirada: hay más de lo que vemos, o no vemos todo lo que hay. Esta y no otra es la base de la noción de 'inconsciente óptico', acuñada por Benjamin, según la cual la fotografía, con un obturador más rápido que el ojo, y gracias a las ampliaciones y el detalle, daría cuenta de algo que a la mirada se le escapa, algo de lo que sólo tomamos consciencia gracias al ojo de la cámara: mundos de imágenes que habitan en lo minúsculo, lo suficientemente ocultos e interpretables como para haber hallado refugio en los sueños de la vigilia, pero que ahora, al aumentar de tamaño y volverse formulables, hacen ver cómo la diferencia entre la técnica y la magia es enteramente una variante histórica ["Sólo gracias a ella [a la fotografía] tenemos noticia de ese inconsciente óptico, igual que del inconsciente pulsional sólo sabemos gracias al psicoanálisis" (Benjamin, 2005). Pequeña historia de la fotografía. En Muñoz Millanes, J. (Ed.) *Sobre la fotografía.* Valencia: Pre-Textos. pp. 21-53, p. 28). La noción de 'inconsciente óptico' será utilizada posteriormente por Rosalind Krauss (1997), pero con un sentido diferente, más próximo a la noción de 'inconsciente político' de Fredric Jameson (1981). Una lectura más fiel a la noción de Benjamin es la realizada por José Luis Brea, El inconsciente óptico y el segundo obturador (la fotografía en la era de su computerización), en Brea, (1996)].

La fotografía, pues, hace visible algo que el ojo no puede ver, mostrando lo que estaba oculto a la visión. Este 'inconsciente óptico' no sólo se hace patente en la captación del detalle, como observa Benjamin, sino también, y sobre todo, en la 'fijación' y captación del movimiento. Los experimentos de Étienne-Jules Marey en Francia o de Eadweard Muybridge en el contexto anglosajón mostraron al

ojo por primera vez el movimiento detenido, algo que, en ningún momento, la retina humana había sido capaz de observar. Marey, utilizando lo que llamó 'fusil fotográfico', uno de los artilugios que desembocan en la invención del cine (Burch, 1995), en una estación fotográfica montada en París, captó el movimiento de humanos y animales, pero también se propuso, como recientemente ha estudiado Georges Didi-Huberman [Didi-Huberman, & Mannoni, 2004), dar cuenta del tiempo mismo, fotografiando flujos y movimientos del aire y del humo, llegando más allá del cuerpo, a su propia desaparición, al desvanecimiento de su forma, haciendo de la luz "una sombra del tiempo" (Virilio, 1988). Para Marey, lo importante no era tanto el objeto, o el cuerpo, como su instante, su 'no visto', su 'tiempo perdido' que, de algún modo, gracias a la cronofotografía, era restituido, dado que, en su pensamiento, "el auténtico carácter de un método científico radica en suplir la insuficiencia de nuestros sentidos o en corregir sus errores" [Etienne-Jules Marey, prólogo a Truat. E. (1899). *Les Photographies animées*. París: Gauthier-Villars et Cie. (Citado por Burch, 1995, p. 29).].La cámara sustituía, de ese modo, a la percepción humana en la captación del mundo y de su fugacidad. Para Virilio es esta, sin duda, la verdadera revolución de la tecnología en general y de la fotografía en particular, una revolución que introducirá un proceso de aceleración de la sociedad en continuo *in crescendo* del que aún no nos hemos emancipado del todo: la gran superioridad de la foto sobre las posibilidades del ojo humano era, precisamente, esta velocidad específica que, gracias a la fidelidad implacable de los instrumentos y lejos de la acción subjetiva y deformante de la mano del artista, le permitía fijar y mostrar el movimiento con una precisión y una riqueza de detalles que escapan naturalmente a la vista. El mundo, 'redescubierto' como un continente desconocido, aparecía al fin en 'su propia verdad' (Virilio, 1998, p. 34).

Tal descubrimiento fue fundamental en la producción de una crisis en la verdad de la visión que sacudió incluso las convenciones más asentadas de la representación pictórica, que resultaron obsoletas y erróneas a raíz de los nuevos descubrimientos. El caso más célebre, que ha sido utilizado en más de una ocasión como epítome del fin de la pintura en tanto que medio privilegiado para representar la realidad (Scharf, 1994), es el de la demostración por parte de Muybridge de que un caballo al galope dobla sus cuatro patas hacia dentro y no hacia atrás y hacia adelante, como había puesto de manifiesto la tradición de la representación pictórica. Gracias al soporte económico de Leland Standford, y a un complejo sistema de alineamiento de doce cámaras equipadas con disparadores electromagnéticos que se activaban al paso del caballo, Muybridge logró registrar doce imágenes primero, y veinticuatro después, donde se ponía de manifiesto que la pintura había estado equivocada desde un principio. El trauma ante tal desvelamiento fue tan intenso que incluso algunos pintores como Meissonier se negaron a reconocer, en un primer momento, la veracidad de esas imágenes, aunque, poco a poco, como ejemplifica el caso de Degas, se fueron rindiendo a la evidencia de que el ojo y su medio de proyección tradicional, la pintura, habían estado equivocados.

El desarrollo de la fotografía, tanto en la mostración de mundos invisibles como de instantes imperceptibles, contribuyó de modo concluyente a una crisis en el conocimiento visual, pues lo que era verdad no había podido ser visto, y lo que había podido ser visto –representado– no era del todo verdad (Jay, 1994). La episteme escópica sufrió entonces un primer golpe respecto al anterior estado de cosas: el ojo pierde su función de conocimiento del mundo y se ve relegado a un segundo plano literal, a un movimiento de retranqueamiento hacia el visor de la cámara, que, en adelante, y según esta visión, hará las veces de prótesis escópica ante la insuficiencia de la visión, ante la ceguera de lo visible.

Se puede pensar, a tenor de lo dicho, que la fotografía se transforma, como más adelante lo hará el cine, y luego el vídeo, en el notario de la realidad. En cierto modo, así fue. De hecho, como observa Virilio, a finales del XIX, en el ámbito policial, la imagen –la de las huellas dactilares y la fotográfica desbanca a los testigos oculares, que dejan de ser fiables para la policía, pues "a pesar de la utilidad de los confidentes, la mirada humana ya no es signo, ya no organiza la búsqueda de la verdad" (1998, p. 59) [A partir del paulatino avance imagen digital, que mina el 'eso ha estado ahí', la fotografía deja de ser un referente de la realidad, y cada vez más la experiencia de la verdad de la imagen va siendo puesta en cuestión, hasta el punto de que, como ha apuntado Nicholas Mirzoeff ya no es una prueba concluyente en ningún proceso policial (2003).].

Lo que 'cuenta' es literalmente la 'impresión' fotográfica, el índice de lo que ha estado realmente allí, porque es la imagen, y no el ojo, el criterio de verdad: la memoria fotográfica, a diferencia de la humana, nunca olvida y trae el pasado al presente cada vez que se mira.

Sin embargo, es necesario tomar con cautela esta idea de certidumbre de lo fotográfico, sobre todo porque, desde los años cuarenta del siglo XIX, tanto a través del ilusionismo introducido por Daguerre en los daguerrotipos, como del uso del retoque del negativo -del 'trucaje', por decirlo en el modo más literal del término acuñado por Mélies–, al mismo tiempo, comienza a surgir un proceso de descrédito de la fotografía y de escepticismo ante lo mostrado por ésta, una suerte de desconfianza de que lo visto, la imagen, realmente haya 'estado allí'.

Michael Leja ha estudiado recientemente cómo el ilusionismo fotográfico modifica la creencia en la verdad de la imagen. Partiendo del análisis de las fotografías de espíritus y ectoplasmas realizadas, a mediados del XIX, por William H. Mumler por medio del procedimiento de la doble exposición, Leja observa un progresivo descrédito no ya del ojo, sino de la verdad de lo visible, que influye de modo decisivo en la producción artística norteamericana de finales del XIX y principios el XX, provocando un "régimen de desconfianza" cuya expresión maestra será "la mirada recelosa" (2004) [Sería más que interesante la realización de un trabajo sobre el modo en que la fotografía se relaciona con los mundos ocultos a lo largo del siglo XIX. Mundos invisibles que la fotografía contribuye a visibilizar, causando un doble escepticismo en el ojo del espectador, pues lo que ve cuestiona la realidad, pero, al mismo tiempo, es cuestionable como realidad. Sobre esto, el mejor documento hasta la fecha sigue siendo Chéroux, et al. (2005).].

La manipulación de la fotografía supone la constatación de una crisis absoluta en la verdad de la visión, un vuelco en la posibilidad del conocimiento por medio de la vista. No podemos fiarnos de nuestros ojos, que no ven todo lo visible. Y, además, el único artilugio para ofrecernos aquello que no vemos, tampoco es fiable del todo. El retoque fotográfico, de hecho, tal y como ha mostrado Susan Sontag, es sólo uno de los elementos que, poco a poco, pone de relevancia que la fotografía no es un impersonal "lápiz de la naturaleza" (2005, p. 130), sino que el fotógrafo es también un medio: el encuadre, la propia selección de lo fotografiado, que ilumina y ensombrece, "no sólo evidencian lo que hay allí, sino lo que un individuo ve" (Jay, 1994, p. 136).

Deberemos afirmar, tras lo anterior, que, aunque en principio pudiera parecer lo contrario, aunque se pudiera pensar que la fotografía perpetúa una hegemonía de la visión, como el propio Jay intuye, "más que confirmar la habilidad del ojo para conocer la naturaleza y la sociedad, [la fotografía] habría tenido el efecto el efecto contrario" (1994, p. 136), el efecto de operar una profunda crisis en el campo de la visión, una ruptura del privilegio del ojo como medio predilecto de conocimiento, y, al mismo tiempo, una desconfianza y recelo ante lo visible, no sólo por no poder conocerlo, sino por temer ser objeto de engaño. Sin lugar a dudas, tal crisis opera de modo decisivo en el impulso antivisual del arte moderno.

Como citar: Á., M. (2008). El descrédito de la visión , *laFuga*, 6. [Fecha de consulta: 2024-04-25] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/el-descredito-de-la-vision/326