



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN FILOSOFÍA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

Tres aproximaciones a la subjetividad estética
en los inicios de la ciudad moderna

Tesis que para optar por el grado de maestra en filosofía

presenta:

Xóchilt Mayorquín Carrillo

Director de tesis:

Dr. Mario Edmundo Chávez Tortolero

Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., diciembre de 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para Astrid, Braulio y Abril

ÍNDICE

| | |
|--|----|
| Introducción..... | 4 |
| I. Cambio de paradigma estético. Del entramado “bello-bueno-verdadero-naturaleza” al entramado “profano-artificial-efímero-urbano”..... | 10 |
| II. París, el <i>flâneur</i> y la experiencia onírica..... | 28 |
| III. La fotografía de vistas urbanas en el siglo XIX | 41 |
| Conclusión..... | 68 |
| Fuentes de investigación..... | 76 |

INTRODUCCIÓN

Todas las experiencias que la modernidad capitalista ha ofrecido han ido transformando y conformando en mayor o en menor medida la subjetividad de quienes las padecemos: grandes descubrimientos en las ciencias, la industrialización de la producción, los medios de comunicación masivos, el derecho internacional, el cosmopolitismo y la globalización son algunas de estas experiencias. Otra experiencia propia de la modernidad, una de las más emblemáticas, es la de habitar una ciudad moderna; quien habita en ella está expuesto a la experiencia inopinada —pero dirigida por parte de sus constructores desde el siglo XIX— que su diseño y organización espacial permite.

La ciudad de París fue la primera ciudad moderna, la primera en ser remodelada a partir de ciertas características y principios que pronto comenzarían a imitar todas aquellas ciudades que querían ser llamadas modernas. Su remodelación comenzó en 1853 y terminó 16 años después, en 1869. Fue la primera ciudad que se renovó urbanísticamente de manera radical de acuerdo a principios muy diferentes a los anteriores. Por un lado, la ciudad terminó con su pasado urbanístico medieval de callejones estrechos, oscuros, húmedos, pestilentes e inseguros, y pasó a ser una ciudad abierta, iluminada, aséptica (entre otras razones, porque se construyó un nuevo sistema de drenaje y alcantarillado) y embellecida a través de un nuevo trazado general coherente, vistas urbanas, mobiliario urbano bien diseñado, bulevares de muy grandes dimensiones, iluminación y jardines públicos, entre otros elementos. Pero no sólo la infraestructura pública jugó un papel importante en la configuración de las subjetividades, también lo hizo, como advirtió ampliamente Walter Benjamin, el ámbito privado comercial a través de anuncios publicitarios, escaparates iluminados con mercancía estetizada y, desde finales del siglo XIX y comienzos del XX, las luces de neón que daban la sensación de que la ciudad nunca dormía.

Por debajo de los aspectos visibles de las transformaciones urbanas, desde el momento en que se hicieron los planes de remodelación de París operaron fuerzas e intereses económicos que determinaron el sentido del crecimiento de la ciudad en función de los intereses del capital financiero; se puso en marcha un enorme y complejo aparato político y financiero que desde el principio propició o perfeccionó muchas prácticas capitalistas relacionadas directamente con

cuestiones urbanas: endeudamiento de la ciudad, rentas, crédito, especulación inmobiliaria, empoderamiento de constructores privados, monopolio del Estado, segregación espacial —expulsión hacia las periferias— de las clases desfavorecidas, entre otras, como bien dieron cuenta autores del siglo XIX, Engels por ejemplo, y del siglo XX, como David Harvey o Marshall Berman, entre otros. El resultado de esta remodelación fue un nuevo tipo de ciudad que se propagó rápidamente por el planeta y sin el cual no hubiera sido posible el desarrollo y consolidación de la modernidad capitalista en lo económico, político, social y cultural, en tanto que para que el capital lograra consolidarse era necesario —y sigue siéndolo, a pesar de la virtualización de muchos aspectos de la vida— un espacio físico delimitado y de ambiente controlado para, en primer lugar, hacer posible la producción, circulación y consumo masivo de mercancías, con todas las implicaciones que esto trajo en los más diversos campos (político, social, cultural).

La replicación de las ciudades al estilo del París remodelado marcó definitivamente una de las características de la modernidad capitalista: su tendencia internacionalista que homogeniza los modelos de ciudad y, por tanto, la experiencia que de ella —y de nosotros mismos— tenemos. La ciudad moderna, sin embargo, ha conocido varias etapas o varias modernidades, de la cual el París de Haussman, el prefecto de la ciudad encargado de su remodelación durante gobierno de Napoléon III, es sólo la primera, pero todas han tenido como común denominador estar hechas predominantemente en función de los intereses del capital financiero.

Cada elemento de planeación y diseño urbano, arquitectónico, y de representación de las ciudades genera nuevas y peculiares experiencias estéticas y políticas, que son posibilidades de construcción de subjetividades entre sus habitantes así como del imaginario colectivo. Es decir, la configuración de la subjetividad a partir de la experiencia urbana no lo da sólo la experiencia de lo arquitectónico y urbanístico, también se produce y mueve en otras dimensiones de la experiencia estética o sensible, tanto artística como no artística, y entre todas conforman y configuran la experiencia urbana que tenemos en lo individual y lo colectivo, que pasa por la exaltación de pasiones y la influencia sobre los estados de ánimo.

El interés por lo urbano se fue preparando desde muchos siglos antes, lentamente, también desde el campo de la estética —considerada en este caso como reflexión sobre las artes, aunque no se le conociera con el nombre de estética sino hasta el siglo XVIII— en un

largo camino que fue del *ethos* conformado por el entramado bello-bueno-verdadero-naturaleza como paradigma, al *ethos* conformado por el entramado artificial-efímero-urbano. Ahora bien, aunque desde el siglo XVIII se acuñó el nombre de estética como aquella rama del pensamiento filosófico que reflexiona sobre las artes —sobre su forma, su estilo y la experiencia que de ellas tenemos— en este trabajo de investigación no me limito a este uso restringido de la estética, sino que hago un uso ampliado de este término: la experiencia de todo aquello que afecta —es decir, que tiene algún efecto— sobre nuestra sensibilidad. Así, dos de las aproximaciones a las experiencias urbanas que analizo en este trabajo de investigación son experiencias estéticas o sensibles no artísticas. Una de ellas es la experiencia directa de la ciudad que tiene el *flâneur*, un tipo especial de caminante de la ciudad que cobró especial importancia en el siglo XIX, y la otra experiencia analizada es la representación urbana a través de cierto tipo de fotografía no artística.

La composición de esta investigación

En el primer capítulo rastreo los antecedentes o el camino que dentro de las artes y la estética —aquí sí como reflexión sobre las artes— ha de llevarnos hacia la experiencia estética urbana en la ciudad moderna, pues el interés fuerte y evidente por la ciudad no se hizo presente sólo a partir de la aparición de la ciudad moderna, sino que encontramos su antecedente directo en todo el siglo XIX, e incluso en algunos aspectos ya desde el siglo XVIII, en especial durante el último cuarto de éste con el inicio de la Revolución Industrial; sin embargo, encontramos un interés importante por la representación de la ciudad ya desde el siglo XV.

Sin pretender ser exhaustiva, en el primer apartado de esta investigación rastreo y reconstruyo el camino que pudo haber llevado al arte y a la estética del paradigma estético conformado por el entramado en el que agrupo lo bello-bueno-verdadero-naturaleza al del entramado en el que agrupo lo efímero-artificial-urbano como *ethos* estético. Es un recorrido sucinto de temas que, desde la antigüedad hasta el inicio de la Revolución Industrial, pasando por las artes y la filosofía antigua, medieval, renacentista y romántica, sirven a esta investigación; el recorrido va aportando elementos que muestran el camino de secularización del arte y la transformación de la concepción de lo bello y la naturaleza, primero a través de la desacralización o profanización de la naturaleza, y después, además, incorporando nuevos temas de representación que abonan en este sentido, por ejemplo, la belleza física humana

(primero de personas de la nobleza y después también de personas del pueblo). Es éste un camino que irá preparando el terreno para hacer posible la experiencia efímero-artificial-urbana que me interesa. Este primer apartado es, pues, dada la gran extensión temporal de los temas desplegados, una muy breve vista panorámica, en sus líneas más generales, rescatando sólo las visiones que a mi parecer son las más importantes, por emblemáticas y clarificantes, de las transformaciones que van teniendo los conceptos que investigo para comprender este modo de la experiencia de la ciudad moderna.

El segundo capítulo trata sobre la experiencia del *flâneur* en la ciudad de París poco antes y después de ser remodelada. Como dijimos antes, el *flâneur* es un caminante peculiar de la ciudad que tuvo especial importancia en el siglo XIX y que se distingue del turista caminante o el transeúnte ordinario por estar especialmente expuesto, consciente y receptivo a los estímulos del exterior. Personaje urbano este, por cierto, cuya existencia y experiencia fue menguada a partir de la segunda modernidad urbana, cuando las ciudades se remodelaban o construían pensando sobre todo en el automóvil. La figura del *flâneur* nos permite observar la modificación de la subjetividad estética de un tipo específico de habitante urbano. Del *flâneur* dieron cuenta en su obra de manera importante —y no exactamente del mismo modo— Balzac y Baudelaire, y en ellos me he apoyado, pero me he centrado en este último. No quiero dejar de señalar lo cuestionable que pudiera resultar que en esta investigación trate la experiencia del *flâneur* como una experiencia directa de la ciudad, es decir, no artística, siendo que para su análisis hay entre mis fuentes representaciones literarias; sin embargo, he preferido tratar la *flânerie* como experiencia directa y no como una representación porque es una práctica que existe también sin representaciones de por medio, y porque no sólo me he apoyado en representaciones literarias. Me interesa, pues, rescatar la experiencia real y directa de la *flânerie* para reforzar el acercamiento que busco a las experiencias sensibles no artísticas de la ciudad.

Además, en este capítulo veremos el impulso definitivo que tuvo tanto en las artes como en la estética el entramado efímero-artificial-urbano, siendo Baudelaire una figura central en este cambio: en la creación de una estética de la modernidad. A partir de entonces no necesariamente se busca representar la belleza de la ciudad, o bien cambia la noción de lo que ella es: ahora interesa lo imperfecto, lo sórdido y los personajes del bajo fondo urbano; algunas de las microprácticas de estos y otros personajes que tenían lugar en la ciudad moderna fueron clave en la configuración de la nueva subjetividad urbana. En este capítulo, por último, hago un

contraste entre la experiencia baudeleriana de la ciudad moderna y la que percibió Walter Benjamin tres cuartos de siglo después, ya con el filtro teórico del marxismo. Benjamin habló de la experiencia urbana moderna como la experiencia onírica que se tiene de las mercancías y mostró cómo el sueño monumental del mito del progreso moderno se afianzó en el siglo XIX. Para Benjamin, era necesario y posible despertar de este sueño que muestra al presente como un estado dado de cosas que no pudiera ser de otros modos.

En el tercer capítulo analizaré algunos aspectos de la fotografía urbana del siglo XIX que registró la apariencia de París antes y después de su remodelación. La fotografía supuso una nueva forma de experiencia estética y hasta epistémica de la ciudad; generó una de las tantas experiencias modernas, como lo hicieron en su momento y a su manera otros inventos que revolucionaron la industria, las comunicaciones, la ciencia o las relaciones internacionales, por ejemplo. Se inventó en pleno siglo XIX, a mitad del siglo, casi a la par del inicio de la gran remodelación de París. Apenas hizo su aparición, la fotografía, este “nuevo y misterioso invento”, también contribuyó a moldear la experiencia moderna de la ciudad y la propia subjetividad de sus habitantes a través de las representaciones que de la ciudad hizo.

En este capítulo me interesa especialmente destacar y analizar el caso la fotografía de vistas urbanas, y dentro de este género tomo un tipo peculiar de experiencia sensible que fue propiciada por la que he llamado “fotografía sensible no artística”, un tipo de fotografía que no llega a ser artística pero que se le acerca, y que puede encontrarse frecuentemente en las fotografías hechas por encargo de ayuntamientos o instituciones que deseaban conservar registros históricos del aspecto de zonas o edificios de la ciudad que iban a ser demolidos o remodelados, por ejemplo. Estas fotografías solían ser hechas por fotógrafos profesionales o semiprofesionales, muchos de los cuales hacían también, en otros momentos, fotografía artística, y es la que se produjo en mayor número. Sostengo que los elementos más importantes de la experiencia que hizo posible este tipo peculiar de fotografía los encontramos en la recepción de la imagen: la cualidad propia y general de las fotografías —sean artísticas, o bien sensibles no artísticas— para hacer al espectador ahondar en la imagen; la historia de vida del espectador, a partir, por ejemplo, de su relación personal con la zona de la ciudad, calle o edificio fotografiado; y la experiencia que el solo paso del tiempo les confiere a las fotografías. Muy probablemente los más importantes fotógrafos de fotografías sensibles no artísticas de

París del siglo XIX sean Eugène Atget y Charles Marville; en sus obras me he enfocado para analizar este tipo de fotografía.

I. CAMBIO DE PARADIGMA ESTÉTICO. DEL ENTRAMADO “BELLO-BUENO-VERDADERO-NATURALEZA” A LO “ARTIFICIAL-EFÍMERO-URBANO”

Quien haga un recorrido por la historia del arte podrá percatarse fácilmente de cómo en el siglo XIX y XX abundan las obras de arte, provenientes de todas las disciplinas artísticas, que hacen de la ciudad su tema de representación, sea porque la ciudad misma es el tema principal de exploración o porque es el lugar donde se desarrollan las historias. La literatura, la pintura, el grabado, y luego la fotografía y el cine, por mencionar algunas disciplinas artísticas, vivieron cada una, a su propio ritmo, este interés por la ciudad. Muchos son los nombres que nos vienen a la memoria cuando pensamos en obras que durante el siglo XIX abordaron el tema de la ciudad de manera notable: escritores como Honoré Balzac, Gustave Flaubert, Charles Baudelaire, Émile Zola, Eugène Sue, Nicolai Gogol, Charles Dickens, Fiódor Dostoievsky; caricaturistas, ilustradores, pintores, grabadores como Honoré Daumier y Ernst Meissonier; fotógrafos como Frederick Evans, Eugène Atget, Charles Marville, entre otros.

A propósito de la importancia de los escritores para la ciudad, María Zambrano dijo algo que bien podría ampliarse y aplicarse a los artistas de otras disciplinas artísticas que han representado la ciudad; me parece que lo dicho por Zambrano dimensiona muy bien la importancia que éstos tienen en la transfiguración de la experiencia que de la ciudad tenemos así como en la configuración de las subjetividades de quienes las habitan o han entrado en contacto con ellas de algún modo, aún sin haberlas visitado nunca. Dice Zambrano: “una ciudad sin escritores queda vaciada de su esencia de ciudad, y aparece como un complejo aglomerado, como algo que puede cambiarse, transmutarse o desaparecer sin que su vacío se note (...) Una ciudad sin escritor es un templo vacío, una plaza sin centro, o quizá con el centro desplazado y puesto al margen, esquinado, para dejar su lugar, todo el lugar, a algo cuyo nombre no está siquiera bien catalogado, algo para lo que, en realidad, no hay palabra”.¹

Los artistas no siempre tuvieron interés por la ciudad, en gran medida éste comenzó de manera clara y de manera que abarcó todas o casi todas las disciplinas artísticas a partir de la Revolución Industrial, en el último cuarto del siglo XVIII, cuando las ciudades —sobre todo, en un primer momento, ciertas ciudades inglesas— atrajeron a grandes masas de trabajadores hacia ellas en busca de trabajo fabril. ¿Qué interesaba a los artistas de manera recurrente antes

¹ “Por qué se escribe”, en *Hacia un saber sobre el alma*, Madrid, Alianza, 2005, p. 192.

de la ciudad? Las artes han tenido a lo largo de la historia diferentes temas y objetos de representación o mimesis primordiales que han llegado a conformar su propio *ethos* estético; es decir, algo que va más allá de un mero interés y elección de objetos o temas de representación sólo a partir del gusto personal del artista: algo vinculado a un ambiente epocal o a una visión estética filosófica. La ciudad surge como *ethos* estético primordial a partir del siglo XIX, aunque ya con una presencia considerable desde el siglo XVIII, mientras que el *ethos* estético de la Antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento fue la naturaleza, tanto en la producción artística como en las reflexiones hechas acerca del arte.

Es mi interés mostrar de manera breve, en lo que sigue, el proceso que llevó del paradigma conformado por el entramado bello-bueno-verdadero-naturaleza al de lo artificial-efímero-urbano, que hizo de la ciudad su objeto de representación por excelencia a partir de la Revolución Industrial, pero sobre a partir del siglo XIX. Si bien la estética surgió hasta el siglo XVIII como disciplina encargada de teorizar y reflexionar sobre las artes, ya antes varios artistas y pensadores habían hecho importantes reflexiones sobre éstas, sobre su relación con la belleza, la naturaleza y la verdad.

La naturaleza como *natura naturans* y como *natura naturata*

A lo largo de la historia, el concepto de la naturaleza fue abordado y entendido de diferentes maneras y en distintas dimensiones, pero sobre todo de dos: como la naturaleza en su inmediatez y belleza física observable a nuestro alrededor (*natura naturata*), y por otro lado como un naturalismo racional: el orden, leyes y principios inmutables ordenadores de la naturaleza perceptible (por ejemplo, el *logos* griego o el Dios cristiano), sólo accesible a la razón o inteligencia (*natura naturans*). Dependiendo de la época, sobre todo, pero también de cada pensador en particular, se cargó el interés hacia una u otra dimensión de la naturaleza; además, en lo que al arte respecta, se tomó posición en la discusión de la relación entre la naturaleza y el arte, que en sus posiciones más polarizadas declaraba la superioridad de alguna de estas dos dimensiones de la naturaleza con respecto al arte, o bien la superioridad del arte con respecto a la naturaleza.

Naturaleza y arte

Cierto es que los pensadores de distintas épocas mucho reflexionaron acerca de la naturaleza en sí, independiente de cualquier relación con otros conceptos, pero hubo quienes también la pensaron en relación al arte. Desde la antigüedad clásica hasta el siglo XVII lo más común fue que artistas y quienes reflexionaron sobre artes pensaran a éstas en su relación con la naturaleza. Se cuestionaban cuál debía ser el objeto de representación de las artes y se daban distintos argumentos para dejar claro que la naturaleza debía ser ese objeto; reflexionaban sobre el carácter de la naturaleza representada en las artes en relación a la verdadera naturaleza, es decir, a la no representada, y, a partir de esto, sobre qué sería más perfecto, si lo representado producto del arte o la naturaleza real. Cualquiera que fuera la respuesta a estas cuestiones, es indudable que la naturaleza fue un punto de referencia para todos, el principal objeto de representación para los artistas hasta el siglo XVIII.

Si bien es cierto que las hipótesis y reflexiones acerca de la *physis* no comenzaron con Platón en la Grecia clásica, sino que mucho del sentido que tanto para Platón como para Aristóteles tiene la *physis* ya estaba presente en los filósofos presocráticos e incluso en Homero, me remito sólo hasta Platón dado el fin que persigo, pues es de Platón de quien directamente maman las fuentes posteriores de la filosofía, la religión y el arte. *Physis*, al menos desde Homero, contenía ya la noción del movimiento, lo que surge o brota de algo que llega a ser otra cosa,² que es como lo encontraremos después también en Aristóteles. En todos los casos se habló tanto de *physis* para referirse tanto a la naturaleza humana física e interior, como a la naturaleza del universo. Si bien es cierto que a partir de Sócrates la palabra *physis* se refirió tanto a la naturaleza como habitualmente la conocemos (la conformada por árboles, plantas, animales, el universo, procesos naturales, etc.) como, por otro lado, a la naturaleza humana, para fines de claridad yo me referiré aquí como naturaleza a la naturaleza en el sentido en que habitualmente la entendemos, y a la naturaleza humana la llamaré el ámbito de lo humano.³

² “Naturaleza y límite en el pensamiento griego antiguo”, entrevista a Aída Barciela Míguez. Disponible en <https://canal.uned.es/video/5a8d165db1111f0a4c8b457d>. (Consultado el 5 de junio de 2019)

³ Algunas aclaraciones. Según Werner Jaeger, en el pensamiento de Sócrates el concepto de *physis* de la vieja filosofía de la naturaleza incluye lo espiritual, “con lo cual se transforma esencialmente”. La *physis* tendría, pues, una dimensión espiritual y no sólo física: “Sócrates no puede creer que sólo tenga espíritu el hombre, que éste lo haya arrebatado como un monopolio suyo, por decirlo así. Una naturaleza que encuentra donde sea, tiene que ser capaz por principio de desarrollar una fuerza espiritual.”(Jaeger, Werner, *Paideia*, Fondo de Cultura Económica, México, p. 421). Nos dice Jaeger: “La idea fundamental de las indagaciones presocráticas, el concepto de la

Las ideas que sobre la naturaleza tuvieron quienes entre el siglo XII y XVIII reflexionaron acerca de la relación entre arte y naturaleza fueron tomadas, sobre todo, de la concepción de Aristóteles sobre la naturaleza,⁴ a pesar de que las ideas que éste tuvo sobre arte, como queda expuesto en la *Poética*, no se relacionan con sus ideas sobre la naturaleza. Para Aristóteles, el arte debía representar el ámbito de lo humano y no a la naturaleza, al menos en las artes teatrales y, específicamente, en los géneros de la tragedia y el poema épico, que son sus objetos de estudio en su *Poética*. La realidad es más amplia que la naturaleza, pues incluye el ámbito de lo humano; además, representar la naturaleza no es lo propio de las artes escénicas, pues difícilmente esto es posible o puede carecer de interés. Sin embargo, este no es el caso de artes como la pintura o la arquitectura, que encontraron en la naturaleza tanto un importante y necesario tema de representación como un semillero de principios para el arte. Esto debido a que la naturaleza era vista como equivalente de suma belleza y perfección, y a partir de Platón fue vista también como lo bueno, es decir, se le añadió la cualidad del bien. Sin embargo, como sabemos, para Platón la naturaleza y toda la realidad que alcanzamos a percibir con los sentidos es sólo una degradación ontológica de la realidad eidética, sólo accesible a la razón a través del concepto. Es decir, las cosas del mundo sensible tienen por principio a las ideas, pero las ideas, a su vez, tienen por principio a lo Uno. Lo Uno es para Platón el principio de bien, mientras que la dualidad es el principio del mal.

La concepción que sobre la naturaleza (*physis*) tuvo Aristóteles se encuentra en su libro II de la *Física*. Para el estagirita, la naturaleza es el conjunto de todo lo que existe, tanto de los cuerpos celestes como de los terrestres. La característica fundamental de los seres físicos es su movimiento, ya sea por los cambios que son resultado de su desarrollo interno o de su desplazamiento en el espacio. A la naturaleza pertenecen los seres físicos, “aquellas cosas que tienen en sí mismas el principio del movimiento y de reposo”. Así, pertenecen a la naturaleza los animales, las plantas y también el hombre, porque también él se desarrolla a partir de un

physis, no se aplicó ni se desarrolló tan fecundamente en ningún terreno como en la teoría de la naturaleza humana física, que desde entonces habría de trazar el derrotero de todas las proyecciones del concepto sobre la naturaleza espiritual del hombre.” (Jeaguer, Werner, *ibid*, p. 788). Por último, tratándose de la naturaleza humana, cabe decir que para Platón la *areté* o virtud del hombre y en la cual adquiere éste su verdadera naturaleza, consiste en que utilice a las leyes como medio para incorporarse a la medida suprema del cosmos y a su armonía. Para Platón, Dios se revela y actúa en el cosmos del Estado, como en el de la naturaleza; para Platón ambos se hallan relacionados entre sí. Concluye Jeaguer: “Este nuevo concepto valorativo de la naturaleza, de la *physis*, constituye el punto en que afirma su ancla el pensamiento de Platón”. (Jeaguer, Werner, *ibid*, pp. 1051-1052).

⁴ Recordemos que Aristóteles no fue conocido durante la mayor parte de la Edad Media; se le conoció tardíamente en Europa, hasta el siglo XII, gracias a las traducciones al latín de Averroes.

embrión. Por contraste, están los artificios o cosas producidas por acción humana. Aristóteles definió así el concepto de naturaleza: “la expresión naturaleza se refiere tanto a un proceso natural como a los productos de ese proceso”. Así, nos recuerda Tatarkiewicz, observamos las fuerzas de la naturaleza en el crecimiento del trigo, pero el mismo trigo lo incluimos en la naturaleza. Pero la naturaleza no son sólo los cuerpos físicos, también lo es aquello que determinó su forma, es decir, la fuerza o esencia que dirige a la naturaleza. La naturaleza, en primer sentido, cambia incesantemente y, en el segundo, al contrario, “persiste a pesar de las condiciones cambiantes”.⁵ Todas las épocas posteriores retomaron esta distinción hecha por Aristóteles entre estas dos posibilidades de la naturaleza, es decir, entre la que podemos ver y es cambiante, y entre los principios que la rigen, sólo accesible a la razón y la inteligencia. Fue durante la Edad Media que se les conoció como *natura naturans* y *natura naturata*.⁶ A partir de lo anterior, puede comprenderse mejor cómo los artistas y pensadores que tuvieron a la naturaleza en tan alta consideración en su relación con el arte no sólo la consideraban en su inmediatez o su belleza física, sino también en una dimensión alegórica, tanto en la vertiente metafísica-filosófica como en la metafísica-religiosa, muchas veces indiferenciables.

Por otro lado, en cuanto a las consideraciones sobre la belleza en las artes, la teoría metafísica platónica determinó y sigue determinando muchas reflexiones estéticas sobre la belleza, a pesar de que Platón no planteara su teoría metafísica a propósito de las artes e incluso las tuviera en tan baja estima ontológica. Platón habló no tanto de la belleza de lo sensible, sino de lo bello, que es un *eidos* independiente y es atributo de muchas cosas, incluso de otras ideas como las de justicia o virtud. Para Platón lo bello es, además, algo inseparable de lo bueno y de lo verdadero, identificación que en su forma suprema es *kalokagathía*.

Para Platón, la obra de arte —y por implicación, su belleza— posee una degradación ontológica doble: si ya el mundo es una copia imperfecta del mundo de las ideas, la obra de arte sería algo así como una copia de la copia que es el mundo. Tengamos en cuenta, además, que Platón consideraba que nuestros sentidos nos engañan, pues sólo el razonamiento filosófico-conceptual puede acercarnos a la comprensión de lo real o verdadero. Sin embargo, a pesar de los inconvenientes que vio Platón en las artes, dedicó emotivas reflexiones en tono poético y

⁵ Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Bohdan Dziemidok (presentación), Francisco Rodríguez (trad.), Alianza Editorial-Técno, Madrid, p. 327.

⁶ *Ibid.*, p. 328.

enfebrecido a la poesía, que influyeron fuertemente durante los siglos posteriores. Características como el delirio (*manía*) y el fervor aparecen en el diálogo *Fedro*, fueron acogidas por artistas y pensadores de las artes, además de que adaptaron la teoría metafísica platónica a sus reflexiones. Fue Aristóteles quien le regresó a las artes la dignidad ontológica que Platón le negó, y abrió un camino en toda la tradición posterior de las artes que consistió en atribuir la creación artística menos a la inspiración, el fervor y la manía que a la ejecución correcta de reglas, las cuales enumeró, explicó y ejemplificó para el caso de la tragedia. Podría decirse que Aristóteles reveló así el misterio de la creación en la poesía. Tengamos en cuenta que en la antigüedad a la poesía se le trataba por separado que al resto de las artes, pues al igual que Platón se consideraba que ésta dependía sobre todo de la inspiración, mientras que las demás artes sí dependían sobre todo de técnicas de trabajo que implicaban el seguimiento de reglas; sin embargo, Aristóteles, como ya dijimos, mostró que la poesía también estaba sujeta a reglas, y a mostrar esto dedicó la *Poética*.

Tan importantes consideró Aristóteles las representaciones artísticas, que en la *Poética* analiza cuidadosamente y teoriza acerca de la forma del género literario conocido como tragedia. Ahí aborda sus secretos técnicos para asegurar que en la mayor medida de lo posible estas creaciones estén bien hechas por los poetas y surtan el efecto esperado entre los espectadores. Aristóteles nos dice que para lograr esto último una característica de suma importancia es la verosimilitud, una aspiración diferente de la verdad, lo cual representa un parteaguas radical en la reflexión sobre la poesía —acaso aplicable a la totalidad de las artes— y la verdad. En el caso de la tragedia, la verosimilitud se alcanza respetando formas bien claras en cuanto a la presentación de los personajes, peripecias, nudos, reconocimientos, buenas metáforas y el desenlace. Aristóteles tampoco dice que el arte deba representar sólo temas bellos, pues de hecho lo que representan las tragedias griegas no es necesariamente bello, por el contrario, la tragedia es el drama del destino, casi siempre trágico y cruel, del que nadie puede escapar. Sin embargo, acaso para Aristóteles la belleza de la tragedia radica en la forma en que se despliega la historia trágica y no en un contenido bello.

A partir sólo de lo expuesto en la *Poética*, es claro que Aristóteles ocupa un lugar especial, aparte, en la historia de la estética, pues, contrario a él, en varios siglos posteriores no se compartió en general la idea de que el ámbito de lo humano fuera digno de representarse, sino sólo la naturaleza y los temas religiosos. Y aunque la mayoría de los artistas estuvieron de

acuerdo con Aristóteles en la importancia de las reglas y la técnica en la creación de formas poéticas, aceptaron, acogieron y combinaron la idea platónica de la *manía* como fuente de la creación artística.

El platonismo y el aristotelismo fueron asimilados por la Edad Media y resultaron determinantes. El cristianismo encontró en las tesis metafísicas platónicas un apoyo filosófico para explicar sus creencias y las adaptó a través de la escolástica. Por su parte, bien conocida es la historia del aristotelismo, extraviado durante gran parte de la Edad Media e introducido a Europa a través de los filósofos árabes hasta el siglo XII, momento a partir del cual no dejaría ya de ser una fuente principalísima para el pensamiento en todos los ámbitos. En cuanto a las concepciones que de la naturaleza y la belleza tuvieron lugar en el largo periodo medieval, predominó una concepción hecha a partir de la metafísica religiosa; según esta visión, absolutamente todo es bello, pues en tanto que el mundo ha sido creado por Dios no puede ser sino bello; sin embargo, se consideraba que la naturaleza era más bella que el arte en tanto que la primera era creación directa de Dios. Se consideraba también que había dos tipos de belleza, la que podíamos percibir por medio de los sentidos en la naturaleza y el arte (belleza ordinaria), por un lado, y por otro lado una belleza sobrenatural y sobrehumana.

Tatarkiewicz resalta el caso de Petrarca y Boccaccio, dos poetas de finales de la Edad Media que tuvieron concepciones atípicas para su tiempo acerca del artificio o artificialidad en las artes, contribuyendo mucho a la profanización de éstas a través de sus creaciones y reflexiones. Por la importancia que esto tiene para nuestro tema, me detengo un poco aquí para tratarlo. Estos poetas se diferenciaron de las concepciones anteriores y de sus contemporáneos en varios temas: se interesaron más por el mundo humano cotidiano que por la naturaleza y el mundo trascendente, y utilizaron las alegorías —que hasta ese momento se habían utilizado para hablar de ese mundo trascendente filosófico o teológico— para tratar los temas cotidianos y ordinarios; fincaban el éxito del poeta en la artificiosidad o habilidad; repudiaron la idea de que la poesía mentía, y reflexionaron acerca del carácter subjetivo y objetivo de la obra de arte. Como podemos ver, el camino que anduvieron Petrarca y Boccaccio fue, en una parte importante, me parece, la continuación de la brecha profana o mundana en el arte abierta por Aristóteles, que ponía en el centro el ámbito de lo humano, la técnica y el artificio.

A pesar de haber pertenecido cronológicamente a la última etapa de la Edad Media, la obra tanto de Petrarca como de Boccaccio tienen características renacentistas dados sus

elementos profanizantes; sin embargo, sólo coincidieron hasta cierto punto con el Renacimiento, no fueron iguales del todo. Por ejemplo, aunque el interés de ambos por la belleza humana fue un interés compartido, a Petrarca y a Boccaccio les importaba más la belleza interior humana, mientras que a los renacentistas les importaba más la belleza corporal; por otro lado, a la mayoría de los renacentistas también les interesaba la belleza de la naturaleza en su inmediatez sensorial —sin llevarla al plano metafísico—, en la que se inspiraban. Además, a Petrarca no le interesaba sólo la forma o artificio bien ejecutado sin la presencia de la virtud; creía que la forma sin virtud no poseía ningún valor, y que se convertía sólo en un adorno agradable para la vista.

Petrarca consideró superior la habilidad del artificio para crear belleza que la inspiración creativa, el arte por revelación, o lo bello por naturaleza. Sin embargo, es necesario remarcar que, como dijimos antes, para Petrarca la artificiosidad debe ser inseparable de la virtud. Petrarca atribuyó a la poesía dos cualidades distintas: la artificiosidad y el fervor, es decir la habilidad y el sentimiento. En cuanto a la artificiosidad encontramos elementos formales que se podían cultivar y verificar objetivamente, como lo son el ritmo y la armonía, la buena manufactura de las alegorías, eliminar la fealdad, crear elegancia y novedad, la maestría; y en lo relativo al sentimiento encontramos la gracia y el encanto, alejar el tedio, lograr la conveniencia de las formas. Por otro lado, ni Petrarca ni Boccaccio consideraban el artificio ni la ficción como una mentira, aunque tampoco como una verdad, pues las consideraban de ordenes ontológicos y epistemológicos diferentes: “las ficciones de los poetas no se ajustan a ninguna de las formas de la mentira, puesto que no es propósito de sus mentes engañar a nadie al inventar; además, las ficciones poéticas en su mayoría no son ni mucho menos muy parecidas a la verdad, como le sucede a la mentira, sino que ni siquiera se asemejan; antes bien, son completamente diferentes y opuestas.”⁷ Petrarca llegó a considerar que el poeta otorga a la verdad una forma distinta: la verdad en la poesía deja de ser una verdad corriente, accesible a cualquiera, una verdad vulgar, “plebeya”, y se convierte en una verdad exquisita, extraordinaria, difícil. En la poesía, nos dice, “la verdad resplandece”.

En su famosa e importante *Historia de la Estética*, de 1970, Tatarkiewicz nos ubica bien al decirnos: “Los polos opuestos del arte moderno fueron la naturaleza y el manierismo; los de

⁷ Boccaccio citado por Tatarkiewicz, en Tatarkiewicz, Wladyslaw, *Historia de la estética III. La estética moderna. De 1400 a 1700*, Danuta Kurzyca (trad.), Akal, Madrid, p. 24.

la filosofía moderna, la cognición y la existencia; y los de la estética la regla y la libertad.” Estamos hablando, como dijimos antes, de la primera modernidad estética, que Tatarkiewicz ubica entre los años 1400 a 1700. Del caso específico de este periodo nos dice que a pesar del enorme acervo literario del Renacimiento y del Barroco, la estética de esos periodos continúa siendo poco investigada y elaborada, y sin embargo “es claro que ciertas ideas se repiten y cada cierto tiempo hacen su aparición las mismas tesis y conceptos, disfrazados en una u otra de sus múltiples variantes: la idea de ser el arte una imitación de la naturaleza, la idea de selección de ciertos elementos y fenómenos de la naturaleza, la de la existencia de reglas fijas en el arte, y muchas otras, características de la estética de entonces.”⁸ Es decir, la estética de esta primera modernidad resulta en muchos sentidos muy similar a la medieval y a la antigua, tomando además en cuenta que en estos años la estética seguía sin ser tratada como disciplina independiente, sin tener siquiera un nombre propio. Los temas recurrentes y que más importaron a quienes reflexionaron desde la antigüedad hasta la primera modernidad estética sobre las artes o lo bello siguieron siendo su relación con la naturaleza, la verdad, la imitación, la representación, la imaginación, el contenido y la forma, así como las relaciones entre todo lo anterior; además, desde finales de la Edad Media encontraremos el debate acerca del carácter subjetivista y objetivista de lo bello, al que me referiré poco más adelante.

Arnold Hausser nos recuerda que muy difícilmente, por no decir que es imposible, las periodizaciones históricas académicas concuerdan con cambios bruscos en la realidad. Así por ejemplo, nos dice Hausser que aunque en las periodizaciones históricas académicas o escolares el Renacimiento es una etapa que rompe bruscamente con lo anterior y a la que se le atribuye nuestra concepción naturalista y científica del mundo que inauguraría la primera modernidad, lo cierto es que ninguna pretendida época histórica empieza casi nada nuevo, tan sólo adquieren madurez aspectos que venían gestándose desde antes, en este caso desde el siglo XII, cuando la economía monetaria se revitaliza y surgen las nuevas ciudades, y la burguesía adquiere sus perfiles característicos. “La individualidad, la investigación de las leyes naturales, el sentido de fidelidad a la naturaleza en el arte y en la literatura no comienzan en modo alguno en el Renacimiento. El naturalismo del siglo XV no es más que la continuación del naturalismo

⁸ Tatarkiewicz, *Historia de la estética III...*, op. cit. p. 8.

gótico.”⁹ Ahora bien, ¿cómo concibió entonces el Renacimiento a la naturaleza, en qué se distinguió? Hausser sostiene que en el Renacimiento lo nuevo no fue el naturalismo en sí, sino los rasgos científicos, metódicos e integrales de éste: “no eran la observación y el análisis de la realidad los que superaban los conceptos de la Edad Media, sino simplemente la conciencia y la coherencia con que los datos empíricos eran registrados y analizados (...) en el Renacimiento el hecho notable no era que el artista se haya convertido en un observador de la naturaleza, sino que la obra de arte se transformaba en un estudio de la naturaleza.”¹⁰ Insistimos en lo dicho por Hausser: el naturalismo no es una novedad del Renacimiento. Hausser sostiene que el supuesto descubrimiento de la naturaleza atribuido al Renacimiento es un invento del liberalismo del siglo XIX: “el liberalismo contrapone el Renacimiento sencillo y amante de la naturaleza a la Edad Media para combatir así a la filosofía romántica de la historia.”¹¹

No obstante lo anterior, para las artes del Renacimiento la naturaleza fue el principal objeto de representación o mimesis, guiados por el principio del *ars imitatur naturam* (el arte imita a la naturaleza), y dado que la naturaleza es bella, existía la idea de que entre más perfecta y exacta fuera la imitación de ésta, más bello sería el arte. Sin embargo, es a partir de este momento, con el inicio de la primera modernidad estética, que se irán multiplicando las maneras y matices de concebir la naturaleza aún entre quienes comparten que ésta debe ser la principal fuente de inspiración de las artes. Hubo quienes consideraron que la belleza de la naturaleza era insuperable, pero también quienes consideraron que el arte era superior a la naturaleza si bien se inspira en ella bajo la encomienda de mejorarla. Asimismo, hubo posiciones que afrontaron este problema distinguiendo entre la gran naturaleza y la naturaleza menor; mientras que la primera es insuperable, la naturaleza menor puede y debe ser mejorada por el arte. De la naturaleza menor debemos considerar los casos en que la naturaleza no es bella (por ejemplo, un cuerpo muy deteriorado por la enfermedad) y se hace necesario elegir los contenidos bellos de la naturaleza. Otros artistas y pensadores se identificaron más bien con la postura de Aristóteles que, como mencionamos antes, no habla de la posibilidad de “mejorar a la naturaleza”, sólo de la necesidad e importancia de representarla con libertad.

⁹ Hausser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte. Desde la Prehistoria hasta el barroco*, vol. 1, Valeriano Bozal (intr.), A. Tovar y F.P. Varas-Reyes (trad.). Random House Mondadori, México, 2007. (De Bolsillo), p. 317.

¹⁰ *Ibid.*, p. 318.

¹¹ *Ibid.*, p. 319.

Hacia el año 1400, en el cruce del final del medievo y el inicio de la primera modernidad estética, seguían floreciendo obras maestras del arte gótico, sobre todo en la arquitectura. En este último periodo del arte gótico se produjeron cambios esenciales, donde ya podemos observar un atisbo de nuestro tema central, la ciudad, que en este caso, de la mano de ciertas prácticas y costumbres, tuvo también una influencia antimetafísica y profanizante: “ya antes del Renacimiento y el Humanismo, el arte, por sí mismo, se había vuelto más profano: más independiente de la teología, de las formas y reglas tradicionales, y de la iconografía vigente: a ello contribuyeron los mecenazgos seculares, las cortes (sobre todo la de Borgoña) y pronto también las ciudades.”¹² Es decir, si bien la ciudad aún no era motivo de representación en las artes, su crecimiento, su ambiente y el habitarla sí influyeron en la secularización de los temas en las artes, pues ya no sólo se representaron de manera exclusiva contenidos religiosos ni a la naturaleza con funciones alegóricas, sino que se comenzó a pintar de manera más generalizada a la naturaleza sin fines alegórico-religiosos o filosófico-teológicos. Se empezaron a dibujar plantas y animales —que al principio ilustraron los tratados científicos, pero que no tardaron en pasar al terreno del arte—, retratos, sobre todo de monarcas, pero poco después también de la gente del pueblo.

El Renacimiento se nutrió mucho de platonismo y aristotelismo, pero sobre todo del primero durante el siglo XV, y del segundo en el siglo XVI, siglo en que los estetas se declararon más partidarios del aristotelismo que del platonismo, y entre los filósofos predominó la interpretación naturalista del aristotelismo (proveniente de Averroes) y no la teológica. La estética de los platónicos trató de la teoría de lo bello, y la de los aristotélicos de la teoría de la poesía. Curiosamente, a pesar de que Platón tuvo una opinión negativa del arte, inauguró entre los poetas la veta que atribuyó al furor o *manía* (es decir, la fiebre inspirada) la fuente creativa de la alta poesía, mientras que Aristóteles inauguró la veta que atribuía la mejor poesía a la correcta ejecución de reglas. Sin embargo, a pesar de la influencia platónica y aristotélica durante esta época, nos dice Tatarkiewicz:

En quien más se basaron los estetas del Renacimiento fue en los retóricos, como Quintiliano, y sobre todo, Cicerón. Y la obra más leída fueron *Los diez libros de arquitectura* de Vitruvio, el único tratado antiguo sobre las artes plásticas que llegó a manos de los estudiosos y artistas del Renacimiento”¹³ (...) La filosofía de Platón (y posteriormente también la de Aristóteles) no fueron para ellos (los artistas de la

¹² Tatarkiewicz, *Historia de la estética III, op.cit.*, p. 37.

¹³ *Ibid.*, p. 52.

primera centuria del Renacimiento) sino un fondo, mientras que la doctrina de Vitruvio constituyó su verdadero contenido.¹⁴

Tatarkiewicz nos cuenta un poco del camino y vicisitudes de la obra vitruviana desde la Antigüedad al Renacimiento: “Los libros de Vitruvio eran bien conocidos en la Edad Media, sin embargo resultaban inútiles para los arquitectos góticos que no observaban los cánones antiguos, por lo que paulatinamente pasaron al olvido, y cuando en los umbrales del renacimiento (1414) fueron encontrados en la biblioteca de Monte Cassino, parecieron una gran revelación.”¹⁵ La famosa obra de Vitruvio tuvo gran influencia durante todo el Renacimiento, sobre todo entre los arquitectos italianos (más entre los venecianos) como Alberti, Brunelleschi, Peruzzi o Serlio, quienes adoptaron sus tesis sobre arquitectura. En éstas puede observarse la significación que tuvo la naturaleza y la belleza durante este periodo. Si bien la estética de Vitruvio se fundaba en la arquitectura, nos dice Tatarkiewicz, tendió paralelos con las otras artes, en particular con la música, y por tanto tenía visos de una teoría general de arte y de una doctrina estética. Resumo algunas de las tesis de Vitruvio: en la arquitectura, la belleza es tan importante como la utilidad; es bello todo lo que es conforme a la razón, pero también aquello que agrada a la vista, el *aspectus* de las cosas; la belleza es realizada en la naturaleza, siendo ésta un modelo insuperable para el arte; en especial, dicho modelo lo constituye el cuerpo humano; en la arquitectura “la *simmetria* y las buenas proporciones deberían basarse estrictamente en las proporciones de un hombre bien constituido”; hay diversos grados de belleza, hasta la belleza rebuscada, es decir, la “elegancia”; en lo bello hay un factor social, que es la adecuación de la obra, su correspondencia a las necesidades y costumbres de la gente. Así que, aparte de la belleza formal, existe una belleza funcional; junto a la *simmetria* está el *decor*.¹⁶

De especial importancia fueron para el Renacimiento las concepciones sobre las artes de León Battista Alberti quien, junto a Leonardo, fue uno de los más emblemáticos hombres del Renacimiento. En lo que sigue, rescato algunas de las concepciones de Alberti que tratan sobre los temas que interesan a mi investigación, es decir, los que dan cuenta de su particular manera de profanización de las artes y la naturaleza a través de su manera de concebir la imitación de la naturaleza y el fin autónomo de las artes. Para Alberti, la finalidad del arte es la belleza, y para

¹⁴ *Ibid.*, p. 53.

¹⁵ *Ibid.*, p. 52.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 52-53.

conseguirla debe imitar a la naturaleza, pero no tanto en su aspecto como en las leyes que la rigen. El artista no debe tener una actitud pasiva frente a la naturaleza, debe seleccionar los elementos más convenientes de ella, añadirle una nueva belleza, representar en lugar de copiar, inventar. Para Alberti, estos elementos podían lograr que las artes superaran a la naturaleza, su modelo; sin embargo, creía que lo bello es armonía, que es la principal tendencia de la naturaleza, disposición conveniente de las partes y proporción perfecta.

Por otro lado, es importante señalar que en Alberti es claro el abandono de la concepción trascendente y simbólica del arte (entiéndase simbolismo teológico, sobre todo), así como el abandono de la concepción absolutista de lo bello y de las normas artísticas; es decir, para Alberti los principios y reglas racionales del arte no son absolutos, sino que precisan en su aplicación del raciocinio e intuición del artista. Sin embargo, Alberti sí creía que para cada cosa hay una sola disposición armónica y perfecta de las partes y para cada cosa hay una sola belleza, heredero en esto de la tradición platónica que consideraba la belleza como una propiedad objetiva de las cosas: “La belleza es armonía de la totalidad de las partes, adaptadas unas a otras de tal modo que no se puede añadir ni cambiar nada sin estropear el conjunto.”¹⁷ Tomando tanto de la tradición platónica como aristotélica, para Alberti el arte debe ser, en la práctica del artista, una combinación de necesidad con iniciativa, intuición e invención. Alberti tuvo del arte una concepción naturalista, empírica y con una finalidad eminentemente estética, no moral ni didáctica.¹⁸

Las humanistas renacentistas, por su parte, contribuyeron a su manera a la profanización de la naturaleza y las artes que me interesa, y también concedieron una gran importancia a los artistas. Para los humanistas, el hombre, el artista y su creación van ganando terreno o importancia frente a Dios y a la naturaleza, cuyas obras ya no parecen tan gloriosas sin una obra de arte que las haga más hermosas, más decorativas y más elegantes.¹⁹ No por nada Savonarola fue un enemigo encarnizado de los humanistas y de sus conceptos temporales y terrenales del mundo y de la vida. Savonarola fue el dominico florentino que quiso renovar posturas medievales trascendentes sobre la vida, y por un tiempo fue el hombre más influyente en Florencia. Savonarola creía que la naturaleza era superior a las obras de arte, y que las cosas simples naturales eran mejores que los artificios del arte. Es decir, Savonarola iba a

¹⁷ *Ibid.*, p. 107.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 106-108.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 91-99.

contracorriente de su época. Poco a poco y a pesar de él, la importancia parece empezar a recaer, cada vez más, en la figura del artista, incluso por encima de su obra. Leonardo Bruni tenía más admiración por el intelecto del poeta que por sus obras, pues éstas “no son sino una ficción”. En este sentido podemos mencionar también que el papa Pablo III dijo del escultor Benvenuto Cellini que hombres como él, sin igual en su profesión, “estaban por encima de la ley”.²⁰ Después, los humanistas renacentistas y León Battista Alberti insistieron en separar al artista del artesano, y Alberti pugnó incluso para que al artista se le considerara como a un científico.

Como podemos ver, es claro el cambio que va teniendo el lugar asignado al artista, que ya no abandonaría este sentido en las estéticas posteriores, en especial en las de los siglos XIX y XX, cuando ocupa algo así como el centro de la creación, algo a lo que Baudelaire da un impulso definitivo. Lo mismo podemos decir de la función profana y placentera que se le comenzó a atribuir al arte, dejando atrás la función moralizante o didáctica, y a esto abonaron desde el Renacimiento estetas y artistas tan emblemáticos como Alberti. Creo que una de las cosas que en general podemos decir del Renacimiento es que si bien la naturaleza sigue siendo un muy importante norte orientador de las artes y otras actividades, más lo fue el hombre y su obra: éstos son puestos al centro, con todas las implicaciones profanizantes que esto tiene. La estética tuvo, pues, su propia revolución copernicana durante el siglo XVI.

Como he dicho, Tatarkiewicz ubicó la primera modernidad estética entre los años 1400 a 1700. Me parece importante la anotación que hace acerca del siglo que comienza en el año 1700 para ubicarnos en un momento histórico tan importante para la filosofía y la estética:

Tal vez el año 1700 no signifique una fecha crucial para la historia del arte o de la literatura, o en lo que hace a las relaciones políticas o económicas, pero sí lo es para la estética, lo mismo que para la filosofía que en aquellos momentos abandonaba los grandes sistemas para abrazar los lemas de la ilustración(...) a partir de esa fecha la tradición será tratada con menor rigurosidad, la estética moderna será cada vez más diferenciada de la antigua y medieval, terminará la soberanía de una sola doctrina —la clásica—; surgirá el nombre mismo de la “estética” y la aspiración de hacer de ella una disciplina independiente, se delimitará el alcance de las “bellas” artes, y se establecerán —para largo tiempo— el método psicológico y la interpretación subjetiva de los valores estéticos. Todo ello ocurrirá en el trascurso del siglo XVIII.²¹

Iniciamos donde Tatarkiewicz termina su anotación, con la aparición de la obra fundante de la estética propiamente dicha, ya con nombre propio y como disciplina autónoma que estudia el

²⁰ *Ibid.*, p. 95.

²¹ *Ibid.*, p. 7.

conocimiento sensible; me refiero, por supuesto, a la *Estética* de Baumgarten. Desde entonces, se afianzaron los conceptos y problemas más importantes de la estética como disciplina independiente: mimesis, belleza, forma, experiencia estética. En esta etapa inaugurada por Baumgarten gana terreno la concepción subjetiva de la belleza, es decir, que ésta “es el resultado de la obra del hombre y ya no una propiedad objetiva de las cosas. Para la ontología, la belleza es, por el contrario, una propiedad objetiva del ente.”

Muy influyente habría de ser el acercamiento a la concepción de la naturaleza de Rousseau, contemporáneo de Baumgarten. Rousseau añoraba un regreso a la experiencia premoderna de la naturaleza, es decir, a una naturaleza pura y originaria, vaciada de la experiencia de su proceso histórico, un regreso, pues, a lo que llamó el “buen salvaje” y su relación infantil con la naturaleza. Este acercamiento a la naturaleza resultó del interés de distintas posturas de la estética, tanto modernas como antimodernas. Muy diferente resulta esta manera de reconocer la superioridad de la naturaleza que la que habían tenido todas las estéticas clásicas que hicieron de ésta su principal fuente de inspiración y representación debido a su belleza y perfección. Así nos lo hace ver Jauss: “La estética clásica de la naturaleza, aunque se vio legitimada objetivamente como *imitatio naturae* gracias al carácter modélico de la naturaleza, supuso siempre, sin embargo, la actividad subjetiva estética del hombre: la naturaleza sólo puede contestar si es interrogada, sólo puede devolver como figura de totalidad lo que el sentido estético le ofrece”.²² Para Jauss, el modo en que Rousseau buscó acercarse a la naturaleza y la influencia que esto ha tenido, incluso hasta nuestros días, niega el proceso histórico e irreversible de la experiencia de la naturaleza.²³

La Revolución Industrial tuvo lugar en el último cuarto del siglo XVIII, aunque sus efectos comenzaron a sentirse claramente hasta aproximadamente 1830 o 1840, a decir del historiador Eric Hobsbawm. Esta revolución, a paso lento primero y después a ritmo vertiginoso, provocó la migración masiva de personas a las ciudades, quienes en busca de trabajo en las fábricas dejaban su tranquila vida en el campo y pequeños pueblos para mudarse a las ciudades más pujantes económicamente. Desde entonces el movimiento migratorio hacia las ciudades ya no paró, tampoco el surgimiento de nuevas etapas de la modernidad urbana en el diseño y planificación —también en la improvisación— de las ciudades. La máquina de

²² Jauss, Hans Robert, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Ricardo Sánchez Ortiz (trad.), Antonio Machado Libros, Madrid, 2004. (La balsa de la medusa), p. 80.

²³ *Ibid.*, p. 81.

vapor y la máquina de hilar aceleraron y afianzaron muchísimo este proceso, así como la relación con la naturaleza a partir de una razón instrumental, es decir, de dominación, explotación y utilización de ella como mero medio. Y aunque podría considerarse que esta es una inversión radical de la anterior relación con la naturaleza que, como hemos visto, se consideraba como modelo de perfección y belleza, yo no estaría tan segura de ello pues las artes y la industria anduvieron en muchas ocasiones por caminos separados. Así, por un lado, en plena Revolución Industrial a la naturaleza se le siguió representando en su perfección y belleza, y, por otro lado, en el ámbito productivo mercantil desde mucho antes de la Revolución Industrial las sociedades europeas tuvieron una relación instrumental con la naturaleza, que sin embargo no fue en general una relación tan vistosa ni destructiva porque la tecnología aún no lo permitía a ese nivel, no porque esta racionalidad instrumental no haya estado bien implantada siglos antes de Revolución Industrial; piénsese, por ejemplo, en la explotación brutal de la naturaleza en el continente americano por parte de los conquistadores españoles y portugueses desde el siglo XVI.

El proceso de la primera Revolución Industrial coincide con la Revolución Francesa. Esta última generó un movimiento en el campo de la estética. Sobre esto, estetas como Hans Robert Jausse se preguntaban en el último cuarto del siglo XX con qué derecho podía decirse que el cambio político de época en 1789 tuvo también como consecuencia una “revolución estética” (término empleado primero por Schlegel, según Jausse).²⁴ El cambio estético, nos dice Jausse, trasladó el escenario de Francia a Alemania: “comenzó con el proyecto del idealismo alemán, con el fracaso de la razón política de realizar, en una formación estética sin coacciones, el estado de los libres e iguales.” Sin embargo, continúa Jausse, “cuando la legislación estética y el postulado de la nueva mitología se revelaron imposibles, se siguió el giro hacia la filosofía natural romántica, hacia lo otro de la historia: la fuerza salvadora de la razón inconsciente de la naturaleza.” Así, el Romanticismo, cuyo apogeo tuvo lugar entre 1800 y 1850, surge en oposición o como crítica severa al racionalismo ilustrado y al neoclasicismo y sus reglas, por ello exaltó a la naturaleza en su vertiente oscura e irracional, al yo autónomo, la imaginación, el sentimiento, el misterio, las supersticiones; en su búsqueda de suma libertad, los autores de este

²⁴ Es el propio Robert Jausse quien refiere que fue durante un ciclo de conferencias en Ausburgo sobre las “Consecuencias de la Revolución Francesa” donde ésta se asoció con una discusión anterior acerca de “El cambio moderno del concepto de naturaleza”, durante la serie de conferencias *Studium Generale* de Constanza, en 1989. En Jausse, Robert Hans, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. La balsa de la medusa, Madrid, 2004.

periodo crean bajo formas libres, sin respetar las unidades formales establecidas hasta entonces en las que exploran otras formas de la experiencia estética, como lo feo y lo grotesco.

La concepción romántica de Victor Hugo sobre lo bello y la naturaleza representa un momento importante en el cambio de paradigma estético que rastreo. Estamos ya en el siglo XIX, previo a la remodelación de París, y Victor Hugo funda su concepción del Romanticismo en lo grotesco, dando un impulso decisivo a la concepción del artista moderno que encontraremos posteriormente en Baudelaire. Según Victor Hugo, lo grotesco es la fuente más rica que la naturaleza puede ofrecer al arte. Lo grotesco, que abarca todas las fealdades y los ridículos. Mientras que lo bello es la forma considerada en su armonía más simple, lo feo, en cambio, nos presenta sin cesar aspectos nuevos.²⁵ Nos dice Victor Hugo:

Intentemos hacer ver que es la fecunda unión del tipo grotesco con el tipo sublime de donde nace el genio moderno, tan complejo, tan variado en sus formas, tan inagotable en sus creaciones, y enteramente opuesto en este aspecto a la uniforme simplicidad(...)

Lo bello no tiene más que un tipo; lo feo tiene mil (...) La musa moderna sentirá que no todo en la creación es humanamente bello, que lo feo existe en ella al lado de lo bello, lo deforme junto a lo gracioso, lo deforme es el reverso de lo sublime, el mal con el bien, la sombra con la luz. Y se preguntará... si es asunto del hombre el rectificar a Dios; si una naturaleza mutilada sería más bella; si el arte tiene derecho de desdoblar, por así decir, al hombre, a la vida, a la creación...; si, en fin, el medio de ser armonioso es ser incompleto.²⁶

Según Raymond Bayer, El *Prefacio de Cromwell* de Victor Hugo es considerado su manifiesto y lo convirtió en el líder indiscutible del Romanticismo, si bien el Romanticismo de Hugo tiene variantes importantes respecto al de otros exponentes. “El Romanticismo termina, pues, según Hugo, por hacer de lo feo un tipo de imitación, y de lo grotesco un elemento del arte. El arte debe tener como misión el rectificar la naturaleza y ennoblecerla; en una palabra, el artista debe saber elegir no lo bello, sino lo característico.”²⁷

Al desocultar y reivindicar nociones y experiencias como las de lo grotesco, lo feo, lo mutilado, lo deforme, lo incompleto, Victor Hugo nos acerca a experiencias más propias del medio urbano, a las que ahí acontecen de manera espontánea y cotidiana en su bajofondo. La concepción estética de Victor Hugo también nos va acercando a aspectos de la estética baudelaireana, con quien la noción de estética moderna así como de sus prácticas artísticas alcanza uno de sus puntos de madurez. Sin embargo, cabe decir que varias características que

²⁵ Bayer, Raymond, *Historia de la Estética*, FCE, México, 2003, p.173.

²⁶ Victor Hugo, *Préface de Cromwell*. Citado por Raymond Bayer en *ibidem*, p. 271.

²⁷ *Ibid.*, p. 274.

en general tuviera el Romanticismo se oponen a las concepciones baudelerianas acerca del arte y lo moderno. La estética romántica de la naturaleza, sin embargo, nos dice Jauss:

cayó en un progresivo desencanto en el proceso de un retorno de lo reprimido: el impulso natural, no ideal, destructor y dilapidador de lo reprimido(...) A la pérdida de la naturaleza cósmica (*natura naturata*) siguió la pérdida del concepto teleológico de la naturaleza (*natura naturans*)(...) después de esto, apostar por una renovación estética de la *natura naturans*, sea de modo aristotélico, recurriendo a la naturaleza que crea incluso como el arte, sea de modo neorromántico, apelando a la gran madre (a la madre noche) que pare la vida y la muerte, sólo puede ayudar a la naturaleza perdida, a la luz imaginaria de la nostalgia, o en la utopía de la resurrección.²⁸

Para Jauss, por último, al fracaso del giro romántico hacia la naturaleza sigue el intento de la modernidad postromántica y moderna de expulsar a la naturaleza de la estética; la estética moderna, pues, concibe a la estética como antinaturaleza,²⁹ y posteriormente encontraremos una estética posmoderna para la que la naturaleza ya incluso le resulta indiferente. Hay en estos últimos periodos, sin embargo, momentos de intermitencia en que se han buscado diversas maneras de regreso a la naturaleza.

²⁸ *Ibid.*, p. 20.

²⁹ *Ibid.*, p.24. Es en este punto donde, según Jauss, debemos buscar los orígenes de esa repelencia hacia la naturaleza en la última modernidad: en Sade, De Maistre, Chateaubriand, Hegel y Baudelaire; según esto, *El sueño parisiense*, de Baudelaire, que es una visión de un mundo artístico vaciado de naturaleza, culminaría este proceso: “La fundación del arte moderno como antinaturaleza se realiza en el doble proceso de una despotenciación de la naturaleza cósmica y un descentramiento del sujeto humano que alcanza su límite en Paul Valéry”. *Ibid.*, p. 22.

II. PARÍS, EL *FLÂNEUR* Y LA EXPERIENCIA ONÍRICA

La ciudad de París fue la primera ciudad moderna, la primera en ser remodelada a partir de ciertas características y principios que pronto comenzarían a imitar todas aquellas ciudades que querían ser llamadas modernas. La remodelación de París comenzó en 1853, a manos del Barón Haussman y por encargo de Napoleón III, durante el Segundo Imperio, y terminó casi veinte años después, en 1869. Durante la remodelación se puso en marcha un enorme y complejo aparato político y financiero que desde el principio hizo entrar en el juego o perfeccionar muchas prácticas capitalistas relacionadas directamente con cuestiones urbanas: endeudamiento del gobierno de la ciudad, encarecimiento de las rentas, instrumentos de crédito, especulación inmobiliaria, empoderamiento de constructores privados, monopolio del Estado, segregación espacial, entre otras.

El resultado de esta remodelación fue un nuevo tipo de ciudad que se propagó rápidamente por el planeta y sin la cual no habría sido posible la consolidación de la modernidad capitalista en lo económico, político, social y cultural. Pero antes de que la planeación se internacionalizara, algunas construcciones con rasgos modernos —pero aisladas, sin una ciudad completamente moderna que las soportara— fueron adoptados en otras ciudades, dejando claro que una de las características de la modernidad capitalista es su tendencia internacionalista que homogeniza la experiencia. Así, tenemos que para finales del siglo XIX había pasajes comerciales (construcciones de hierro y cristal, los primeros templos dedicados al consumo) en Milán, Cleveland, Moscú, Johannesburgo, Melbourne, Glasgow, Estambul, Buenos Aires y Berlín. Con la nueva arquitectura y planeación urbana tuvieron lugar también nuevas experiencias y maneras en que se construye la subjetividad de los habitantes; de esto dieron cuenta múltiples escritores y artistas, siendo Baudelaire el más emblemático de ellos, no sólo por no limitarse a describir de manera neutral lo que atestiguaba, sino por contribuir decididamente en la creación de una actitud y un estilo de vida moderno a partir de esta nueva ciudad, bajo la premisa del heroísmo del presente. Baudelaire fue un devoto de la *flânerie*, su método por excelencia de espiritualidad y conocimiento poético. Esta práctica consiste en vagar caminando por la ciudad, de incógnito, observándolo todo, despreocupadamente, al acecho de lo inesperado, de lo nuevo. La nueva disposición espacial de la ciudad, sus nuevas construcciones, los materiales utilizados, el mobiliario urbano, entre otras

cosas, posibilitaron el surgimiento del *flâneur* moderno —pienso en el *flâneur* baudeleriano— con características que lo diferenciaron del que existía anteriormente. Algunos de los modos en que su sensibilidad estuvo expuesta a los nuevos estímulos que la ciudad ofrecía fueron: las dimensiones monumentales en avenidas y edificios, las perspectivas de París, los aparadores sobre la acera iluminados día y noche, la iluminación nocturna de gas, la muchedumbre actuando en los nuevos espacios.

Durante el periodo de remodelaciones, que incluyeron la construcción de un nuevo sistema de drenaje, alcantarillado e iluminación pública, se terminó con la intrincada red de construcciones y callejones medievales húmedos, pestilentes, sin iluminación y muchos de ellos peligrosos; la ciudad fue cortada y reconectada en todas direcciones por amplias avenidas y bulevares de una insólita anchura y trazo rectilíneo, cubiertos de macadam liso —un tipo de adoquín—, lo que permitió atravesar la ciudad de orilla a orilla de manera directa y a toda velocidad si se iba en coche de caballos. Si bien París se abrió a todos sus habitantes con las remodelaciones hechas, este tipo de vialidades generaron una marcadísima separación entre la zona de circulación vehicular y la vida de la acera, que se desarrollaba en las tiendas, los cafés y el rito de la *flânerie*. La acera se convirtió en un lugar donde coincidían habitantes de todas las clases sociales, y entre los ciudadanos más pudientes fue un lugar de congregación en las zonas exclusivas para comedores y café.

Por otro lado, con la demolición a gran escala de los barrios obreros y el aumento de las rentas y precio del suelo en la zona céntrica, se expulsó a la clase proletaria a la periferia de París. Medida ésta que, junto a la remodelación en general, en opinión de Walter Benjamin, sólo ocultó los antagonismos sociales sin eliminarlos: las obras de Haussmann estaban hechas en función del orden financiero y militar que buscaba el debilitamiento del potencial revolucionario de la clase obrera. Se diseñó la ciudad en torno a un centro financiero hecho para los negocios, y la anchura de las calles hizo imposible la construcción de barricadas como había sucedido en 1848, además de hacer caminos más cortos entre los barrios obreros y los cuarteles policiales, lo que permitió la llegada de cuerpos policíacos a zonas de conflicto en poco tiempo. Con las remodelaciones, París se convirtió en una ciudad planeada, ordenada, aséptica y controlable. Sin embargo, aun cuando no fueron planeados para ello, cabe decir que los bulevares diseñados por Haussmann también permitieron la concentración de las masas, que podían tomar posesión de las calles: hacer demostraciones de su poder numérico. Este diseño

de ciudad permitiría después el paso de manifestaciones pequeñas, que pasaban inadvertidas, a la experiencia moderna de movimientos de masas ordenados.

El Barón Haussmann mostró desde antes de ser nombrado prefecto su interés en hacer obras de enormes dimensiones, insólitas para la planeación y construcción urbanística de aquellos años. No se contentó con la escala ampliada que para la remodelación de París había sido ya trazada por prefectos anteriores, quienes tenían como premisa de sus proyectos no superar el presupuesto asignado por la ciudad. Haussman aprendió a lidiar y darle la vuelta a esta limitación durante todos sus años como prefecto, hasta el punto de volverse un hábil negociante en la obtención de préstamos extraordinarios para los trabajos de remodelación. Para Haussman, París sólo podría hacerse de una nueva personalidad bien definida a partir de las proporciones grandiosas, que dotaran de vistas y perspectivas nunca antes realizadas y ni siquiera imaginadas. Para tener una idea de cómo con Haussman se dispararon las escalas de construcción, David Harvey nos dice:

Ya entonces [bajo la Monarquía de Julio] se había discutido sobre la nueva avenida que uniera el Arco del Triunfo con el Bois de Boulogne, y [Jacques] Hittorf tenía planes en los que se le daba una dimensión de 37 metros de ancho, lo que era ya un tamaño muy superior al habitual. En 1853, Hittorf se reunió con Haussman, que insistió en que hubiera 134 metros entre las fachadas de los edificios y que la avenida tuviera 109 metros de ancho. Haussman triplicó la escala del proyecto.³⁰

Este aumento grandioso de escalas lo reprodujo Haussman no sólo en las vialidades sino en varias otras construcciones, pues, a decir del historiador Francois Loyer, “uno de los efectos más importantes del capitalismo (del siglo XIX) sobre la construcción fue transformar la escala de los proyectos”.

Si comparamos estos nuevos espacios (el clásico edificio Les Halles y El Palais de l'Industrie, edificado para la exposición universal de 1855) con los pasajes comerciales que habían sido tan importantes a principios del siglo XIX, vemos que la forma y los materiales son los mismos, pero ha habido un cambio extraordinario en las proporciones; algo que, por cierto, Walter Benjamin se olvida de señalar en su *Libro de los pasajes*.³¹

A Baudelaire es común pensarlo como el hombre que mejor registró y comprendió la modernidad, el que hizo más que nadie para que hombres y mujeres de su propia época tomaran conciencia de sí mismos como modernos. Un contemporáneo suyo, Theodore de Banville, lo describió así: “aceptó al hombre moderno íntegramente, con sus debilidades, sus aspiraciones y sin desesperación.” Ya fuera como poeta o como crítico de arte, Baudelaire supo tomar la cresta de la ola que fue su tiempo; ayudó a construir un estilo de vida y sensibilidad

³⁰ David Harvey, *París, capital de la modernidad*, Akal, Madrid, 2008, p. 19.

³¹ *Ibidem*.

modernos e hizo muchas de las más valiosas reflexiones acerca de la modernidad, a la que se refirió, sobre todo, como lo efímero, fugaz y contingente, y a la que le encontró un carácter heroico: “el heroísmo de la vida moderna”, que es el heroísmo del presente.

Tanto la infraestructura de la ciudad como los personajes y las prácticas que en ella Baudelaire encontró, surtieron un efecto hondo. El caso del *flâneur*, personaje que él mismo era, es especialmente importante por ser una de las figuras más emblemáticas de la sociedad moderna, la que desde sus primeras apariciones, y durante mucho tiempo más, proporcionó una comprensión filosófica de la ciudad a partir de las diversas transformaciones de la *flânerie*. Surgido del contexto urbano, el *flâneur* fue capaz de objetivar en su propia persona la complejidad de las ciudades y la nueva sensibilidad que éstas provocaron. Fue en el espacio antes descrito de la ciudad remodelada, que apenas si hemos podido vislumbrar, donde tuvo su actividad el *flâneur* moderno, donde realizó sus recorridos ciudadanos para quedar expuesto a la serie de fuertes estímulos que la ciudad remodelada le ofrecía —en forma de *shocks*, diría Walter Benjamin— en las grandiosas vialidades y edificios, tráfico a velocidad, escaparates iluminados, mercancía brillante, moda, iluminación nocturna, nuevas perspectivas, demostraciones técnicas y científicas. Lo anterior más las representaciones de la ciudad circulantes —literarias, litográficas, fotográficas, teatrales, etc.—, se encargaron de ir moldeando y construyendo la nueva sensibilidad y subjetividad moderna de los habitantes de París.

La experiencia de la ciudad varía dependiendo del tipo de persona que la recorra. Según la disposición que se tenga hacia la ciudad se podía ser, por ejemplo, un transeúnte, un *flâneur*, o un dandi. Fue Baudelaire quien despertó un gran interés y fascinación por la figura del *flâneur*, quien, como hemos dicho, fue personaje central en la configuración del hombre moderno total. Pero ni el *flâneur* ni la multitud urbana surgieron con la ciudad moderna, aunque haya sido el *flâneur* baudeleriano el que despertó el interés por el *flâneur* parisino de épocas anteriores; el propio Baudelaire ya practicaba la *flânerie* antes de hacerlo en la ciudad remodelada, a él le tocó vivir el cambio de experiencia entre la vieja y la nueva ciudad, a la que acogió con gran entusiasmo. Antes que Baudelaire, Balzac le concede al *flâneur* suma importancia en su obra y de hecho es a él —a Balzac— es a quien se le asocia con la creación del *flâneur* como figura literaria, aunque hay evidencias de que se remonta por lo menos al imperio o incluso a una

época anterior.³² En el *flâneur* de Balzac ya existía ese rasgo propio de la época moderna: la consciencia crítica acerca de la propia época, del propio momento y circunstancia, y el deseo de ruptura o diferenciación respecto al pasado. Los personajes de Balzac que practican la *flânerie* andan por las calles, son reflexivos e incisivos, tratan de penetrar y desentrañar los misterios de la ciudad cuando ésta se convierte en fetiche, es decir, cuando se le atribuyen poderes mágicos y misteriosos que actúan sobre nosotros a nuestro pesar; el mismo Balzac se describe a sí mismo como “uno de esos pocos devotos, gente que nunca camina con la cabeza ausente”, que “bebe y saborea su ciudad y están tan familiarizados con su fisonomía, que conoce cada verruga, cada peca o mancha de su cara”,³³ Balzac, como después lo hará Baudelaire, capta las cualidades vivas de la ciudad y la vuelve legible para nosotros. El *flâneur* de Balzac es ya un individuo solitario, con plena consciencia de su individualidad: “Balzac es de alguna manera más fiel a la experiencia individual, en la que no vemos otra cosa que nuestro propio mundo, pero en la que estamos absolutamente convencidos de que existe otro plano, una coexistencia con gran número de mundos privados”.³⁴ Es en esta tensión entre el individuo solitario y la multitud, dada en el espacio concreto de la ciudad, donde se configura la subjetividad del *flâneur*. Me refiero a esa multitud o conglomerado urbano, que surge cuando la industrialización a gran escala llevó a las masas rurales y de los pequeños pueblos a concentrarse en las grandes urbes en busca de empleo. “La multitud creada por la Revolución Francesa, La Revolución Industrial y las convulsiones sociopolíticas del siglo XX creó, dentro de su seno, a su desemejante: el individuo. No es que no existiera antes, pero no estaba tan claramente escindido por la secularización y el predominio de la burguesía. La Escisión es su signo y sino. Nadie como Charles Baudelaire lo ha expresado”.³⁵

No pocas veces el *flâneur* creado por Balzac es portavoz de sus críticas hacia la burguesía y la modernidad capitalista aun antes de la remodelación de París. Los mitos de la modernidad capitalista que señala y trata de desmontar son los mismos que podrían señalarse de la sociedad que habitó la ciudad después de su remodelación. En muchos sentidos, la ciudad moderna no representó una ruptura respecto a la anterior, más bien sólo adecuó el espacio urbano al

³² *Ibid.*, p. 74.

³³ Honoré de Balzac citado por Harvey, *ibid.*, p. 75.

³⁴ Frederic Jameson citado por D. Harvey, *ibid.*, p. 76.

³⁵ David Huerta, “Treinta intenciones para Baudelaire. Modernidad, vida y poesía”, en Patricia Nettel y Sergio Arroyo (eds.), *Aproximaciones a la modernidad. Paris-Berlín, siglos XIX y XX*. México, UAM-Xochimilco, 1997, p. 17.

perfeccionamiento de las prácticas que consolidaran al capital financiero y a la burguesía como clase dominante:

Balzac examina a fondo las maneras en que se expresan las relaciones sociales, incluso a través de los pequeños detalles del paisaje urbano y cómo las características físicas viscerales de la ciudad intervienen en las relaciones sociales. Expone los rechazos de los orígenes rurales y de los recuerdos. Demuestra la horrible vacuidad de valores basados en los cálculos monetarios, las ficciones de las formas ficticias del capital como el crédito y el interés, que manejan las realidades de las relaciones sociales y de los procesos urbanos y la constante especulación con los deseos de otros que acarrear consecuencias tan destructivas.³⁶

El *flâneur* no busca el reconocimiento de la muchedumbre ni de alguien en particular, se contenta con ser espectador, camina por las calles de incógnito, casi sin querer ser visto, en el silencio de sus pensamientos. Sin embargo, los nuevos espacios urbanos produjeron sus propias situaciones y sus propias prácticas para los transeúntes; les permitió exhibirse en público, mostrar formas refinadas en el comportamiento y la vestimenta: hacerse visibles, ostensibles. Las aceras de las amplias avenidas ocasionaban todo el tiempo roses y confrontaciones entre los transeúntes, quienes comenzaron a desarrollar diversas micro-prácticas que pasaban casi inadvertidas pero que fueron moldeando la conciencia de sí mismo. Una de estas micro-prácticas podemos encontrarla en la lucha por el reconocimiento que se daba ahí, en las aceras. Un gran ejemplo de esto lo da Marsall Berman en su libro sobre la experiencia de la modernidad *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Se trata del cuento de Nicolai Gogol *La avenida Nevskin*, que es la principal avenida de San Petersburgo, una ancha vialidad donde se cruzan en su camino transeúntes de la más diversa extracción social, nivel de estudios y oficios. Aunque la construcción de San Petesburgo antecede por muchos años al París remodelado, compartió algunas características con París, pero debido a que no se edificó bajo los parámetros capitalistas modernos no se le consideró como ciudad moderna. La anchura extraordinaria de la avenida Nevskin y su significado para la ciudad es lo que por ahora importa, pues es muy similar a cualquiera de los bulevares más importantes del París remodelado. El cuento trata de los intentos que hace un burócrata para que un militar de alto rango se percate de su existencia, pues a pesar de que todos los días se cruzan sobre la acera y el burócrata termina siempre por cederle el paso al militar de manera automática, el militar no se da cuenta de ello, pues ni siquiera voltea a verlo. Esta lucha por el reconocimiento del burócrata se centra en un simple acto: no cederle el paso al militar la próxima vez que crucen sus caminos, para que de esta manera se

³⁶ Harvey, *op. cit.*, p. 86.

vea obligado a darse cuenta de que él —burócrata insignificante— existe. Los golpes del militar serían preferibles que su indiferencia sobre la acera.

En general, las novelas realistas, naturalistas y psicológicas del siglo XIX, cuyas historias se desarrollan predominantemente en contextos urbanos, generaron a nivel masivo una consciencia de lo individual, lo social y de clase a partir de la representación que hacían de la ciudad; muchas de las más importantes se escribieron en la época anterior a la remodelación de París, pero fueron retomadas de diversos modos por escritores posteriores (Baudelaire, por ejemplo, retoma a los personajes del bajo fondo urbano: la prostituta, el trapero, el bohemio, el propio *flâneur*, etc.). Estas novelas no siempre fueron de la más alta calidad, un ejemplo de ello lo encontramos en la novela de folletín *Los misterios de París*, de Eugène Sue, escrita entre 1842 y 1843 y que abordó, sobre todo, el bajo fondo de París. Fue una novela enormemente popular y exitosa, pero de baja o mediana calidad literaria y científica que fue criticada duramente por autores de la altura de Karl Marx y Edgar Allan Poe; por ejemplo, a pesar de pretenderse socialista, esta novela redujo esta doctrina a un cúmulo de buenas intenciones que en nada cuestionaban el orden burgués existente. Sin embargo, a pesar de su baja calidad, esta novela, como otras, ofrecieron a sus lectores una nueva perspectiva o consciencia sobre la ciudad y de ellos mismos, una perspectiva que se parece a la fotografía aérea: la ciudad como una totalidad conformada por historias simultáneas, pequeñas historias que entre todas van tejiendo el gran lienzo que es la ciudad.

El tipo de *flâneur* del que Baudelaire habló, y en que él mismo se convirtió, siguió las líneas generales del que ya Balzac nos había presentado. Es solitario a pesar de estar en medio de la muchedumbre urbana, es reflexivo aunque sin alcanzar los niveles críticos del *flâneur* de Balzac, quizá porque se relaciona con las cosas no sólo con el pensamiento, también, y de manera muy importante, lo hace con los nervios, con los órganos alterados, que hacen que sus experiencias caminando también puedan ser “directas, sin un sentido predeterminado, irreflexivas y poderosas: primitivas, llanas, autoevidentes”, a decir de Benjamin. El *flâneur* de Baudelaire, como el de Balzac, observa el ritmo de la vida con velocidad y gran atención; camina por las calles, a las que hace su hogar, como antes de la remodelación lo fueron los pasajes comerciales; parece escuchar la lírica de la materia y se incorpora bien al ritmo de la muchedumbre y los nuevos espacios, no opone resistencia aunque no llega a perder la consciencia de su individualidad, y su silencio expectante le impide fundirse con la multitud: el

flâneur está solo en medio de la muchedumbre. La multitud educa la soledad moderna del *flâneur*. En el siguiente fragmento de su poema en prosa *Muchedumbres*, podemos darnos una muy buena idea del significado e importancia que para Baudelaire tenía la multitud urbana.

No es dable a todos bañarse de multitud, es un arte gozar de la muchedumbre. Sólo a quien el hada ha insuflado desde la cuna el gusto del disfraz y de la máscara, el odio del domicilio y la pasión del viaje, puede darse a expensas del género humano, una comilona de vitalidad. Multitud soledad: términos iguales y convertibles para el poeta activo y fecundo. Quien no sabe poblar su soledad no sabe tampoco estar solo entre la muchedumbre atareada [...] El paseador solitario y pensativo se embriaga singularmente de esta comunión universal. El que desposa fácilmente con la muchedumbre conoce febriles goces que serán ajenos para siempre al egoísta, cerrado como cofre, o al perezoso, cerrado como molusco. Lo que los hombres llaman amor es muy pequeño, muy restringido y muy débil comparado con esta inefable orgía, con esta santa prostitución del alma que se entrega entera, poesía y caridad, a lo imprevisible que se revela, a lo desconocido que pasa.³⁷

Para Baudelaire, la actividad del *flâneur* estaba directamente relacionada con la del poeta moderno; quien aspire a serlo tendrá que perder antes su aureola en la calle, poniendo así fin a la concepción romántica heredada del creador.³⁸ Sucede durante el vagabundeo, esquivando el tráfico, entrando a las tabernas, hermanándose con las prostitutas y otros personajes marginales; sucede cuando su fisiología —la perturbación de los órganos, dirá Emile Ciorán— y los nervios guían su instinto poético. El nuevo poeta busca la experiencia fugaz en la calle, la eternidad del instante, ahí es donde encuentra ahora lo sublime, y ya no es capaz de concebir la belleza sino en la coexistencia de lo absoluto con lo transitorio y particular.

Todas las bellezas contienen, como todos los fenómenos posibles, algo de eterno, algo de transitorio, de absoluto y de particular. La belleza absoluta y eterna no existe, o, mejor dicho, no es sino una abstracción desnatada en la superficie general de las diversas bellezas. El elemento particular de cada belleza proviene de las pasiones, y como nosotros tenemos nuestras pasiones particulares tenemos nuestra belleza.³⁹

³⁷ Baudelaire, Charles, “Las muchedumbres”, en *Pequeños poemas en prosa*. México, Ediciones Coyoacán, 2009, p. 31.

³⁸ Cito completo el importante poema en prosa *Pérdida de la aureola*, que marca la ruptura respecto a la estética romántica y el inicio de la estética moderna desde la experiencia del poeta:

—¡Cómo!, ¿usted aquí, mi estimado? ¿Usted, es un sitio siniestro? ¡Usted, el bebedor de quintaesencias! ¡Usted, el comedor de ambrosía! Es para sorprenderse, en verdad.

—Muy estimado mío, usted conoce mi terror a los caballos y a los coches. Hace un momento, al cruzar el bulevar apresuradamente y al brincotear en el lodo, a través de este caos móvil donde la muerte llega a galope por todas partes al mismo tiempo, la aureola, en un movimiento brusco, cayó de mi cabeza al fango del macadam. No tuve valor para recogerla. Juzgué menos conveniente perder mis insignias que romperme lo huesos. Y además -me dije algo malo que pase no está mal. Puedo pasearme ahora de incógnito, perpetrar acciones viles, y dedicarme a la crápula, como los simples mortales. ¡Y véame aquí, completamente parecido a usted, como puede observar!

— Debería al menos poner un anuncio sobre la aureola o dar parte al comisario para que la reclame.

— ¡Por dios, no! ¿Me encuentro bien así! Sólo usted me ha reconocido. Por demás, la dignidad me fastidia. Ahora pienso con regocijo que algún mal poeta la recogerá y se la pondrá sin pudor. ¡Qué goce hacer feliz a alguien, y sobre todo a un dichoso que me hará reír! ¡Piense en X o Z! ¡Qué bárbaro, cómo será cómico! *Ibid.*, p. 108.

³⁹ Baudelaire, Charles, “Del heroísmo de la vida moderna”, en *Salones y otros escritos sobre arte*, Antonio Machado ediciones, Madrid, 2005, p. 185.

Baudelaire se mueve en una tensión compleja acerca de su propia experiencia de la modernidad; una combinación de valores oscilantes y hasta contradictorios entre el aburguesamiento y su inadaptación social y la simpatía por los desposeídos y marginales, entre lo efímero, fugaz y contingente con lo eterno o “heroico” del presente. ¿Ambigüedades? ¿Contradicciones? “Quizá sólo opuestos dialectizables, recomponibles, aunque sólo en la fulminación del instante: eterno/transitorio, bien/mal, arte/vida, /ciudad/poesía”.⁴⁰ Michel Foucault opina sobre cierto aspecto de la complejidad de opuestos en Baudelaire:

Para Baudelaire, célebremente, la modernidad consiste en “lo efímero, lo fugaz, lo contingente”, mas para él, ser moderno no significaba reconocer y aceptar este movimiento perpetuo; al contrario, significaba adoptar cierta actitud con respecto a ese movimiento, y deliberadamente esta difícil actitud consiste en recapturar algo eterno que no está delante ni detrás, sino dentro del momento presente. La modernidad se distingue de la moda, que no es más que poner en tela de juicio el curso del tiempo, por la actitud que hace posible asir el aspecto “heroico” del presente.⁴¹

Esta ambigüedad o contradicción toca también, de otros modos, su relación con ese presente heroico y aburguesado, pues si por un lado lo admiraba, por otro lado nunca quiso adaptarse a él, siempre buscó refugio de el exterior —aunque eso significara encontrarlo en medio de la multitud—: “turbulencia entre su subjetividad y el caos exterior del mundo, de una realidad a la que nunca quiso ‘adaptarse’, actitud que en él decidió para siempre su índole de ‘poeta maldito’”.⁴² A Baudelaire su admiración por el presente “heroico” tampoco lo llevó a romper con el pasado, sus temas poéticos incluyeron algunos clásicos grecolatinos, aunque le dio un nuevo sentido al clasicismo. En lo político, David Huerta razona la incoherencia que Baudelaire mostró en repetidas ocasiones: “Baudelaire, en esa contradicción permanente que es su postura política, perfila lo que será la oscilación constante de la política pequeñoburguesa en el siglo XX. No vale la pena decidir entre un Baudelaire aristocrático y aburguesado y un Baudelaire *communard* sino entender el posible valor de estas oscilaciones, que son, en un caso, una prefiguración de tantas conductas políticas en el siglo XX.”⁴³

Contradictoria y complementaria es también la *flânerie* y el *spleen* en Baudelaire. Este último es la experiencia del tedio, melancólica, larga, pesada, que inmoviliza, asincrónica con el

⁴⁰ Antonio Pizza, prólogo a Charles Baudelaire, *El pintor de la vida moderna*, Cajamurcia, Valencia, 2000, p. 21.

⁴¹ Michel Foucault, *Sobre la Ilustración*, Tecnos, Madrid, 2006, p. 82.

⁴² Huerta, David, *op. cit.*, p. 25.

⁴³ *Ibid.*, pp. 30-31.

tiempo y velocidad del progreso. Pero como el *flâneur*, además de andar en medio de la multitud también busca no sucumbir al agitado tumulto, tiene que buscar otro tiempo ralentizado y melancólico. “El *spleen* inserta el espacio de siglos entre el instante presente y el recién vivido. Es el *spleen* el que produce sin falta ‘antigüedad’ ”.⁴⁴ El espíritu de Baudelaire osciló también entre el del *flâneur* y el del dandi, pues aunque el dandi está estrechamente ligado a la *flânerie*, tiene algunas peculiaridades que lo distinguen: “el dandi es a la vez frívolo y espartano, hedonista y asceta”,⁴⁵ busca destacar entre la muchedumbre a través del porte elegante de la ropa y los gestos; no obstante, el dandi vive dentro y fuera de la sociedad, es independiente, así se lo permiten las rentas que cobra y gracias a las cuales casi siempre vive despreocupado. Si el *flâneur* puede pasar desapercibido, el dandi entra en el juego de las apariencias. “El dandismo baudeleriano será, precisamente, la glorificación de lo artificial, representará el deseo de cancelación del cuerpo (al contrario de lo que sucede con la mujer que, cuando no se maquilla, está para el autor vergonzosamente cerca a los instintos naturales), a la búsqueda de una superioridad de ánimo que lo eleve más allá de la mediocridad de ánimo de sus semejantes”.⁴⁶ Sin embargo, nos dice Baudelaire, el dandi no busca el dinero, el amor o la aristocracia como fin principal; tampoco un gusto inmoderado por el atuendo y la elegancia material. La pasión que realmente orienta al dandi, lo que le apasiona profundamente y le caracteriza es, ante todo, la necesidad ardiente de la originalidad, dentro de los límites exteriores de las convenciones.⁴⁷ Por otro lado, la relación de Baudelaire con la ciudad no siempre la tuvo de manera solitaria, también supo moverse y escandalizar en grupo. Entre 1860 y 1870 existieron algunos grupos de poetas que se reunían en diferentes puntos de la ciudad con diferentes propósitos; los llamados “fantasistas” asumieron una actitud muy crítica y de rechazo contra todo aquello que en poesía y arte se oponía al pensamiento oficial y al conformismo moral; pero los *Hydropathe*⁴⁸ y *les hirsutes* (“los despeinados”), reconocibles para la mayoría por sus sombreros, corbatas, su manera de fumar pipa o de beber ajeno, así como por su lenguaje, que molestaba al ciudadano común, hicieron de las bromas de mal gusto, de la

⁴⁴ Walter Benjamin citado por A. Pizza, *op. cit.*, p. 23.

⁴⁵ Baudelaire, Charles, *El spleen de París*, FCE, México, 2002, p. 53.

⁴⁶ A. Pizza, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 114.

⁴⁸ Grupo literario que se reunía en el *Chat Noire* a beber alcohol y cuyo lema era “el agua es mala para la salud”. Cf. Patrick Waldberg, *Dadá, la función del rechazo. Surrealismo, la búsqueda del punto supremo*, FCE, México, 2004, p. 14.

extravagancia en la manera de vestir, y en general de la irritación social el modo de marcar su diferencia. Ahí encontramos a Baudelaire tiñéndose el pelo de verde, a Nerval paseando por el bulevar a una langosta amarrada, Barbey y d'Aurevilli, abriendo su misal en la página donde se ha colocado un espejo de bolsillo a fin de alisarse los bigotes.

Walter Benjamin fue una de esas voces críticas de la modernidad que se pronunciaron con al menos tres cuartos de siglo de conveniente distancia respecto del nacimiento de la ciudad moderna y los trabajos de Baudelaire sobre París y la modernidad. Gracias a esa distancia Benjamín tuvo oportunidad de ver varias décadas de desarrollo de esa ciudad moderna que Baudelaire viera nacer. Eso, más el filtro teórico del marxismo, le permitieron a Benjamin enfocar de otra manera la experiencia en el espacio urbano, como experiencia estética-política. Encontró en la experiencia del sueño la manera de analizar el efecto encantador que la ciudad moderna ejerce sobre quienes la habitan y recorren a diario. Según Benjamin, es la estética de la ciudad moderna el espacio por excelencia que tiene la modernidad para hacer vivir la experiencia onírica de las mercancías que el capitalismo “ha derramado sobre Europa”. Percatarse de esto es fundamental para poder despertar de ese sueño, de lo que se trata es de despertar del sueño monumental del mito del progreso moderno que se afianzó en el siglo XIX, de disolver su mitología, que ha instaurado un poderoso reino de imágenes oníricas colectivas por el que se consolida un estado dado de cosas.

Este sueño tiene por escenografía la ciudad; somos lanzados al embrujo de su dulce esquizofrenia en la experiencia kitsch que se tiene en sus calles, donde cohabita el lujo con la miseria, donde sobre anchas avenidas y calles bien trazadas y adornadas pueden encontrarse escaparates con mercancía reluciente, la iluminación nocturna, la moda, el maquillaje, y, años más adelante, luces de neón, iluminación pública eléctrica, refinamiento de la publicidad, entre otras cosas. En los objetos la modernidad ha petrificado sus sueños monumentales y los ha convertido en fantasmagorías de una época. El sueño dice más que las imágenes o las situaciones anecdóticas: éstas son atmósferas incomprensibles que no se dejan interpretar; soñar, en cambio, “participa de la historia”, pero para esto hay que abrirle una perspectiva histórica mediante la iluminación que la libere del conformismo de lo que adviene de manera “natural”. Benjamin fue un gran admirador de Baudelaire y gracias a él, a su “barroquismo de la banalidad”, tuvo sus primeros acercamientos a la ciudad de París. “En sus interrogantes sobre el universo baudelero, Benjamin afinó los conceptos más importantes de su filosofía de la

historia, que tratan del uso barroco de la alegoría en la cotidianidad, de la imagen dialéctica o de la lógica de la mercancía, fundadores de la modernidad”.⁴⁹ El sueño en que se han convertido las ciudades modernas a partir de la fantástica y esquizofrénica feria del consumo es el sueño que conduce ya no a lo lejano que otrora fuera la experiencia onírica —“el sueño ya no abre azules lejanías”—, sino a lo banal. El sueño lleva la impronta del vértigo, existe en relación con las mercancías que podemos ver y tocar, que se caracterizan por su rápida caducidad. Su rostro les ha sido dado por la técnica, y es ella misma quien al hacerlas nacer como novedad, como imagen, las encadena a una muerte rápida: “de una vez para siempre, la técnica revoca la imagen externa de las cosas, como billetes de banco que han perdido vigencia.” Se hace necesario buscar en las ruinas del paisaje urbano la manera en que el siglo XIX fijó su concepción de la historia, pues por debajo de la racionalidad de la modernidad, en un nivel onírico inconsciente, el mundo estaba siendo reencantado. En los primeros productos industriales, las primeras construcciones de hierro, las primeras máquinas, tiendas y afiches, la modernidad ha dominado al mundo con sus fantasmagorías y ha implantado un mundo, un punto de vista según el cual su curso es una serie infinita de hechos “congelados” en la forma de las cosas. Es decir, la idea de progreso que ha acompañado a la modernidad desde su nacimiento ha determinado la relación que se tiene con el pasado. Éste se ha concebido a partir de un historicismo científicista según el cual los hechos históricos se suceden unos a otros como en un encadenamiento natural y necesario.

Pero de igual manera que en el siglo XIX la modernidad afianzó el mito del progreso, encontramos desde entonces críticas y resistencias enérgicas contra la determinación que la idea de progreso impone. Nietzsche, Kierkegaard y Blanqui, por ejemplo, fueron acérrimos críticos de ésta, de la pasividad en que sume al hombre. Y a la par que estas críticas se hacían desde la filosofía, en la obra de Baudelaire fue gestándose una conciencia estética moderna caracterizada, sobre todo, por una nueva conciencia del tiempo. Según Benjamin, despertar del sueño que provoca la modernidad capitalista, por vía del reencantamiento del mundo, sería posible regresando al pasado a través de la iluminación histórica que nos hiciera conscientes de lo que ha sido, que nos permitiera “llenar el estómago” y atravesar hasta la otra orilla, donde estamos fuera del peligro de estar aún bajo la influencia del sueño.

⁴⁹ Jean-Michel Palmier, “Baudelaire, Benjamin: historia de un reencuentro”, en *Dosaltos*, núm. 7, noviembre-diciembre, 1999, p. 8.

Una tradición popular desaconseja contar los sueños con el estómago vacío. En este estado, aunque uno esté despierto, permanece bajo la dominación del sueño. Pues lavarse sólo saca a la luz la superficie del cuerpo y las funciones motoras visibles, mientras que en los estratos más profundos, incluso durante las abluciones matinales, persiste la penumbra gris del sueño y de hecho se consolida en la primera hora después del despertar [...] La narración de los sueños traerá calamidades porque la persona aún confabulada a medias con el mundo de los sueños lo traiciona en sus palabras y necesariamente incurre en su venganza. Expresado en términos más modernos se traiciona a sí misma. Ha salido de la protección de la ingenuidad del sueño y, al poner sus torpes manos sobre sus visiones oníricas, se entrega a sí mismo. Pues sólo desde la lejana orilla, desde la clara luz del día, puede recordarse el sueño con impunidad. Este lado más alejado del sueño sólo puede alcanzarse mediante una limpieza análoga al lavado, pero totalmente diferente. Por medio del estómago. El hombre en ayunas cuenta su sueño como si estuviera hablando dormido.⁵⁰

Benjamin quiere acercarse al pasado desde lo marginal, uniendo las puntas de hilos imperceptibles que han estado perdidos durante años, y que la tradición ignora. Quiere despertar a la bella durmiente no con el beso del Príncipe Azul: “fue el cocinero el que la despertó, cuando abofeteó al pinche de la cocina: la bofetada resonó con toda la fuerza acumulada de todos esos largos años y el eco la propagó por todo el castillo”.⁵¹ Según Benjamin, corresponde al escritor —mejor: al autor—, ser ese maestro cocinero.

⁵⁰ Benjamin, Walter, *Dirección única*, Alfaguara, Madrid, 1987, pp. 15-16.

⁵¹ Benjamin citado por Terry Eagleton, en *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, Cátedra, Madrid, 1988, pp. 77-78.

III. LA FOTOGRAFÍA DE VISTAS URBANAS EN EL SIGLO XIX

Introducción

La representación de vistas o paisajes de la ciudad ha sido un elemento de suma importancia en la historia de las ciudades europeas desde aproximadamente inicios del siglo XVI. Dependiendo del género artístico, el medio o soporte en el cual la ciudad ha sido representada ha cumplido con distintas funciones o generado diferentes efectos. A partir de la aparición de las ciudades modernas del siglo XIX en adelante, las vistas han sido consideradas como un elemento urbanístico de suma importancia por parte de remodeladores, diseñadores y urbanistas de las ciudades modernas; así lo fue a partir del París de Haussmann, y para las ciudades del siglo XX a partir de la remodelación de Nueva York, a cargo de Robert Moses. Si bien la remodelación de París es el primer caso de planeación urbana moderna y diseño paisajístico a gran escala, desde mucho antes hubo reflexiones y prácticas sobre paisajismo que contemplaban ya en la planeación urbana (de espacios abiertos y espacios públicos, sobre todo) no sólo las edificaciones, sino también plazas, jardines y otros elementos que permitían una composición armónica integral a partir de la cual se generaban vistas urbanas que, en el mejor de los casos, llegaban a darle belleza, identidad y carácter a las ciudades.⁵²

Se dice que Haussman verificaba personalmente las vistas panorámicas de París durante el proceso remodelación (entre 1853 y 1869) y que tenía gran obsesión por ello. Se sentaba en diferentes puntos a observar, y considerando las vistas o panoramas decidía, por ejemplo, demoler algún edificio si éste tapaba visualmente a otro —sin importar si estaba situado a corta o mucha distancia— o si le quitaba aire a alguna edificación o monumento que así lo requiriera, o bien si una edificación rompía la secuencia o armonía visual simétrica dada en la profundidad de alguna de las nuevas calles o bulevares. Todo, en aras de crear y sacarle el mayor provecho a las vistas urbanas.

⁵² Cabe mencionar, a muy grandes rasgos, algunos de los antecedentes más antiguos y relevantes del paisajismo en las ciudades del occidente europeo. Al parecer, los romanos de la antigüedad hicieron diseño paisajístico a gran escala, y los estudios y reflexiones de Vitruvio en el siglo I a.c. sobre el diseño de ciudades tuvieron mucha influencia durante los siglos posteriores, incluso hasta el siglo XIX. Durante el Renacimiento y los siglos XIV, XV y XVI adquirió mucha notoriedad el paisajismo entendido como diseño de jardines —muchos de ellos, privados— En el siglo XVIII el diseño de jardines conoció un nuevo estilo entre los ingleses, quienes lo concibieron como versiones idealizadas de la naturaleza. Finalmente, el término “arquitectura de paisaje” se acuñó en 1826 y produjo en el urbanismo moderno un estrecho vínculo entre el diseño de ciudades y la jardinería paisajística.

Ya en el siglo XX, con la segunda modernidad urbanística que inaugura la remodelación de Nueva York, aparece el *skyline*, que se convertirá en la principal panorámica de la ciudad a partir de entonces; es decir, el panorama u horizonte artificial de una ciudad conformada por la silueta de las estructuras y edificios más altos de una urbe, que dan una visión total o parcial de ésta pero que se convierte en algo así como su sello distintivo, un elemento fundamental de la identidad y poder de las ciudades de la segunda modernidad urbana, pues a una ciudad que tiene este rasgo distintivo se le relaciona también con poder económico. El *skyline* está pensado para ser visto desde afuera de la ciudad, para que sea lo primero que vemos cuando vamos llegando a ella, sea por tierra o por mar.

Como dije en la introducción general de este trabajo de investigación, la fotografía, con su sola aparición a mediados del siglo XIX, hizo posible una nueva experiencia moderna, en este caso una experiencia visual en tanto que dotó de nuevos ojos con que ver todo lo existente. Es decir, no es necesario buscar otras experiencias modernas o hacer una caracterización general de la modernidad para ver si las características propias de la fotografía la hacen o no una experiencia moderna. No, no es este el camino para indagar la experiencia moderna inaugurada por la fotografía. Ésta inauguró un nuevo tipo de experiencia moderna con su sola aparición a mediados del siglo XIX, y marcó una de las pautas de la experiencia moderna, como en su momento lo hicieron la máquina de vapor o la máquina de hilar. En esto la fotografía se diferencia de la experiencia de la caminata por la ciudad, pues esta última ha sido practicada desde siempre por los seres humanos en cualquier geografía, aunque hay elementos que hacen de la peculiar caminata del *flâneur* una experiencia moderna. Esto no impide, sin embargo, que podamos hacer relaciones entre las características de la experiencia de la fotografía con el resto de las experiencias modernas, por ejemplo, en lo concerniente a la experiencia de la velocidad que han compartido todas o casi todas las experiencias modernas. En general, la modernidad aumentó la velocidad de la experiencia en todos los ámbitos: en las comunicaciones, en el transporte, y en la industria con la producción en serie gracias a inventos como la máquina de hilar o la banda transportadora. En la fotografía, sin embargo, la experiencia de la velocidad ha sido diferente que en los casos emblemáticos que acabo de mencionar. La fotografía del siglo XIX trajo la experiencia de la velocidad a su manera, que es una manera ambivalente: de pausa y a la vez de velocidad aumentada. Por un lado, la pausa que viene del detenimiento con que las fotografías invitan al espectador a ahondar en ellas, además

de la calma que experimentan, previa a la toma de la foto, fotógrafos de paisajes o los que salen al encuentro de algo digno de ser fotografiado, esperando, pues, a que algo suceda. Y por otro lado, tenemos la experiencia de velocidad aumentada debido a la manera tan rápida en que casi desde el nacimiento de la fotografía se captura una imagen con sólo apretar un botón, asimismo tenemos la enorme cantidad de imágenes que pueden capturarse en un breve lapso de tiempo en que sería imposible producir cualquier otra forma de representación pictórica, además de la manera rápida y sin una instrucción especializada con que cualquier persona puede tomar una fotografía estándar.

Tratándose de la experiencia moderna de la ciudad a partir de la representación fotográfica creo que valen las consideraciones anteriores sobre la experiencia del detenimiento y la velocidad de la fotografía en general. Desde el momento en que las fotografías congelaron en el tiempo una gran diversidad de lugares de la ciudad en su aspecto realista insuperable, la ciudad ya no fue la misma para sus habitantes, o para quienes la conocían de algún modo o la conocerían a través de las fotos. Quizá es esa certeza de lo realmente existente y de su aspecto o apariencia exacta en el tiempo, que acaso fortalece la experiencia de identidad y pertenencia urbana, lo que marca con mayor fuerza esta experiencia que inauguró la fotografía, además de la experiencia de otros modos de ver aquello en lo que nunca se ha reparado con detenimiento (como los detalles de monumentos) aunque siempre sobre la base de esa experiencia de certeza de lo realmente existente y en su aspecto exacto.

Desde la primera foto tomada en 1826 por Isidore Niépce ha sido muy recurrente y característico de la fotografía la representación de paisajes naturales y urbanos. Es altamente probable que junto al retrato, la foto de paisaje haya sido desde los inicios de la fotografía y hasta nuestros días el más popular entre sus géneros. Cabe decir que la primera fotografía de Niépce —considerada la primera fotografía de la historia— es una vista de la ciudad desde la ventana de una habitación alta, ubicada en un segundo o tercer piso; y una de las primeras fotografías tomadas por Daguerre fue también una vista urbana, el Boulevard du Temple, tomada desde un punto alto, donde, por cierto, aparece el primer ser humano en la historia captado en una fotografía.

La invención de la foto en el siglo XIX provocó una convulsión generalizada en la sociedad francesa y después en otras partes de Europa y del mundo; de manera especial sacudió a algunos gremios que vieron en la fotografía ya fuera una magnífica herramienta para facilitar

y mejorar sus estudios, sobre todo en la ciencia y en disciplinas como la antropología, la botánica o la arqueología; o bien, gremios como el de los pintores o escritores que vieron en ella una insuperable forma realista de representación que los obligó a replantearse su propio quehacer en el género realista. Desde su presentación oficial en Francia, en 1839, la fotografía comenzó a practicarse de forma masiva gracias a que el gobierno francés decidió expropiar los derechos de este invento —pensionando económicamente de por vida a sus inventores— y hacer de él un bien público, de manera que cualquiera que quisiera y pudiera solventar los costes de los materiales necesarios para realizar fotografías pudiera hacerlas sin necesidad de pagar regalía alguna.

El siglo XIX lo fotografió todo: hizo retratos —de personas vivas y también de muertas—, paisajes rurales de lugares cercanos pero también de lejanos y exóticos, paisajes urbanos, fotografía documental de migraciones y guerras (se fotografiaron las guerras de Crimea, la de Secesión en EU, y la del Opio), ruinas, jeroglíficos, tecnología, objetos, flora, fauna, inventarios de todo tipo, y un largo etcétera. Si queremos aproximarnos a un experiencia estética integral —no sólo artística— de los inicios de una ciudad moderna en el siglo XIX e incluso poco antes de sus remodelaciones modernizadoras, una gran opción para hacerlo, creo, con sus peculiares posibilidades y limitaciones, es a través de la fotografía, pues, como dije, el siglo XIX lo fotografió todo. En cuanto a la fotografía de paisaje urbano o vistas de ciudad, tema de mi especial interés, podemos decir que las fotos se hicieron a partir de causas o intenciones diversas: por encargo de autoridades municipales, por ejemplo, para levantar censos de inmuebles o preservar la memoria de edificios o aspectos de barrios antes de alguna remodelación o demolición. Pero también en la práctica de la fotografía de vistas encontramos una intencionalidad artística por parte de algunos fotógrafos. Fotografías de vistas de la ciudad las hubo de todo tipo: desde puntos altos en las orillas de la ciudad, desde puntos altos dentro de la ciudad, aéreas, vida en las calles y bulevares a nivel del suelo, edificios antiguos y las nuevas edificaciones en cristal y acero, el proceso de construcción de nuevas edificaciones, demoliciones, las exposiciones universales, barrios habitados por burgueses y los arrabales habitados por obreros en la periferia, diversos medios de transporte (desde carruajes hasta el ferrocarril). Y en las calles no sólo se fotografiaron exteriores, también interiores de casas, departamentos, tabernas, restaurantes, fábricas durante las jornadas laborales, y otros espacios. Con la fotografía los habitantes de las ciudades pudieron aproximarse no sólo a las experiencias

urbanas que se dan de manera directa e inmediata —como la *flânerie*, expuesto en el capítulo anterior—, sino también a las experiencias urbanas a partir de las representaciones fotográficas.

¿Cuál es la importancia de la representación de las ciudades?, ¿qué tipo de conocimiento o experiencia nos aporta una representación urbana y en qué difiere de la experiencia directa de la ciudad como la que hace el *flâneur*?, ¿cuáles son las experiencias y conocimientos que de manera específica nos aporta la fotografía de la ciudad a diferencia de la que nos ofrecen otras representaciones pictóricas (como la pintura o el dibujo)?

Desde el inicio de la fotografía en el siglo XIX y hasta nuestros días los dos grandes temas que se han discutido en torno a esta forma de representación pictórica son el de su valor epistémico en comparación con otras formas de representación pictórica (como la pintura o el dibujo); es decir, es la pregunta por la fiabilidad de las fotografías para darnos a conocer la realidad respecto a la que pueden ofrecernos otras formas de representación pictórica. Desde la aparición de las primeras fotografías ha sido generalizada la idea de que éstas tienen un valor epistémico superior a todas las otras formas de representación pictórica. Por otro lado, también desde los inicios de la fotografía ha sido una constante la polémica acerca de la posibilidad o imposibilidad de la fotografía como arte dada su naturaleza tecnológica mecánica. Mucha fuerza han tenido tanto las posiciones entre quienes, por un lado, le han negado a la fotografía posibilidades artísticas (llama mucho la atención que Baudelaire, tan importante para las artes de la modernidad, haya estado entre estos detractores) y entre quienes, por otro lado, han sostenido y mostrado mediante la práctica y la reflexión que la fotografía, hecha a partir de ciertas características, puede ser un arte elevado.

Antecedentes de las representaciones pictóricas de la ciudad

La representación de la ciudad hecha por medios pictóricos ha recorrido un largo camino, por lo que me gustaría dar cuenta de él de manera breve, es decir, recurrir un poco a la historia de las representaciones pictóricas de la ciudad, sobre todo a las hechas por la pintura, pues es este el mayor antecedente inmediato con que contaban los primeros fotógrafos que hicieron fotografía de vistas urbanas, además de ser el principal punto de comparación en cuanto a supuestas ganancias o pérdidas —epistémicas, artísticas, etc.— de la fotografía respecto a las vistas hechas por la pintura.

Los historiadores del arte reconocen dos etapas en la pintura paisajística, la primera va del siglo XIV al XVII, y la segunda del siglo XVII al XVIII. Las representaciones pictóricas de la ciudad adquieren una gran relevancia en Europa sobre todo a partir de finales del siglo XV, cuando la ciudad empieza a ser muy protagónica. A partir de esos años encontramos que las representaciones de la ciudad que se hicieron se convierten en algo de suma importancia para los gobernantes, tanto por el conocimiento que de ella y el territorio en toda su extensión les proporcionaban para el control político, económico y bélico, como por la propaganda que dichas representaciones les daba cuando la ciudad era representada en momentos de especial esplendor, casi siempre por encargo del propio gobernante. Es decir, representar la ciudad era una estrategia del poder,⁵³ que a su vez contaba con una estrategia de comunicación que contemplaba no sólo la imagen, sino también el lugar y el soporte donde estas representaciones podían ser contempladas: desde muebles, atlas impresos, galerías de palacios, salas de audiencias, maquetas (que se hacían casi exclusivamente para que el rey y altos mandos del ejército realizaran planes bélicos), o entradas reales, siendo este último el lugar donde podían ser contempladas por gran cantidad de personas de diferente procedencia social. Es decir, había una intencionalidad clara del gobernante para generar cierto efecto dirigido, a partir de la cual encargaba la obra al pintor, dibujante o grabador, y se decidía el lugar y soporte de exhibición de la imagen. Con el advenimiento de la perspectiva y la concepción ptolemaica del espacio los artistas renovaron la iconografía de la ciudad a partir de criterios científicos; sin embargo, esto no impidió que la perspectiva fuera manipulada para destacar alguna obra con la que el gobernante estuviera interesado en hacerse propaganda. Además de la manipulación de la perspectiva, la intencionalidad del artista en la mostración de la ciudad quedaba aún más acentuada a partir de otros recursos técnico-visuales de los que podía echar mano: el punto de vista elevado, la amplitud espacial, la integración de la imagen al paisaje, la atención al detalle.⁵⁴ Insisto en el enorme peso que tuvo en este momento de la historia la intencionalidad del gobernante y del artista en las representaciones de la ciudad. Así, dado que, en general, la intención del gobernante que encargaba la obra era propagandística, no era posible saber hasta qué punto eran fidedignas las características que en estas representaciones se daban de la ciudad, pues se movían entre el dato verdadero y la idealización. Esta posibilidad de idealizar

⁵³ “Representar la ciudad en la edad moderna: una estrategia del poder”. Disponible en <https://canal.uned.es/video/5a6f31c1b1111fb50f8b4862>. (Consultado el 7 de marzo de 2019)

⁵⁴ *Ibidem*.

parcialmente a la ciudad fue una de las principales desventajas epistémicas que se le vio posteriormente a la pintura en relación a la fotografía. Ahora bien, en esta etapa no toda representación de la ciudad tuvo fines propagandísticos, también se le representó mucho a partir de fines y necesidades estrictamente científicas. Estas últimas representaciones inauguraron lo que se conoció como retratos de ciudad, que eran vistas globales de la ciudad que mostraban tanto arquitectura como paisaje. Este tipo de obras eran hechas por artistas que llegaban a dominar muchos oficios tanto artísticos —pintura de miniatura y grabado, entre otros— como científicos —cosmografía, geografía, topografía, entre otros—. De esta época datan las primeras vistas de ciudades plenamente identificables, como Florencia, Nápoles y Roma.

Entre los pintores del Renacimiento la pintura de paisaje ocupó un lugar muy bajo en la jerarquía de los géneros pictóricos, apenas por encima del bodegón. No era, pues, un género respetado a pesar de que fue muy practicado y solicitado desde la antigüedad clásica para fines decorativos o propagandísticos; la pintura de paisaje no sólo no era respetada, ni siquiera era un género autónomo, pues muchas veces los paisajes únicamente eran usados de fondo para el retrato y la pintura histórica. Es decir, nadie que buscara respeto y renombre como pintor se dedicaba a pintar paisajes o decía que lo hacía. No fue sino hasta que el famoso y respetado pintor flamenco Joachim Patinir (1480-1524) se asumió abiertamente como pintor paisajista que la pintura de paisaje comenzó a ser tratada de un modo diferente.

Como dije antes, los historiadores del arte reconocen dos etapas en la pintura paisajística, la primera va del siglo XIV al XVII, y la segunda del siglo XVII al XVIII. En esta segunda etapa se consolida y vuelve sumamente popular y masiva la pintura de *vedutes* (“vistas”, en italiano), que es la pintura de vistas o panoramas de ciudades famosas, sobre todo italianas, en las que se mostraban vistas a distancia de la ciudad, sus edificios más emblemáticos, plazas, embarcaderos y otros lugares en los que casi siempre aparecían personas llevando a cabo sus actividades cotidianas como el comercio o la navegación. Las *vedutes* se caracterizaron por hacer uso de la perspectiva como su elemento técnico y ordenador espacial más importante. Estos panoramas urbanos podían ser pintados solos o con personas, pero cuando había personas éstas eran de tamaño muy pequeño y casi siempre aparecían en grupos. Las *vedutes* bien podrían ser consideradas como las primeras tarjetas postales de la historia, y al igual que las tarjetas postales eran reproducidas de manera masiva debido a la gran demanda y

popularidad entre los viajeros que hacían el llamado Gran Tour por Europa, tan popular entre los jóvenes de las clases pudientes europeas —sobre todo británicas— de aquella época. Las *vedutes* comenzaron siendo vistas imaginarias, pero fue tanta la demanda de *vedutes* realistas por parte de los viajeros, quienes las querían como recuerdos de sus viajes, que se afianzaron en el realismo hasta llegar a alcanzar niveles muy altos de detalle de las ciudades reales. A partir de este momento la demanda de imágenes de vistas de ciudades no menguó, si bien hay que reconocer que la maestría de estas representaciones fue variable.

La pintura de ciudades en la segunda etapa de la pintura paisajística no se restringió a las *vedutes*. Hubo otro tipo de panoramas urbanos que ponían un peso mucho mayor en la arquitectura y donde las figuras humanas tendían a desaparecer por completo. Así, puede llegar a verse en estas pinturas cómo la arquitectura comienza a utilizarse como fondo, también pueden verse ciudades ideales, ciudades míticas, arquitecturas fantásticas que mezclan diferentes estilos arquitectónicos (*capriccios*), arquitecturas clasicistas, entre otras. La ciudad representada por la pintura podía ser ideal y una mera escenografía, no como la ciudad viva. También se le pintó en un número casi infinito de momentos y de tiempos reales o imaginarios (tiempo fabulado, del pasado o anacrónico, por ejemplo).

Pintura de vistas urbanas y fotografía de vistas urbanas. Diferencias

A partir de que se dio a conocer públicamente la fotografía y de que comenzara a utilizarse de manera masiva para los más diversos propósitos, dependiendo del campo en el que fuera utilizada se hicieron diferentes reflexiones acerca de la naturaleza de la fotografía. Así, para las ciencias en general y en campos específicos como la arqueología, botánica o antropología, la fotografía vino a desbancar por completo y sin ninguna vacilación los métodos de representación manufráficos de sus objetos de estudio, sobre todo el dibujo, que era el más utilizado: el registro de ruinas, jeroglíficos o plantas no podía ser más fidedigno ni más rápido que con la fotografía, pues mostraba las cosas —su apariencia— tal como las veía el ojo humano, a excepción del color. Ninguna polémica parece haber suscitado el cambio en el modo de registrar sus objetos de estudio, pues el conocimiento que de ellos permitían las fotos al parecer era también mayor.⁵⁵

⁵⁵ Al menos ese fue el ánimo inicial generalizado que puede verse ya desde el discurso de presentación de la fotografía ante la Academia Francesa de Ciencias por parte del físico y diputado François Arago.

El enorme realismo de las primeras imágenes fotográficas que se dieron a conocer hizo que inmediatamente aparecieran reflexiones y consideraciones acerca de ésta en relación a la pintura, sobre todo con el género realista, practicado en buena medida durante el siglo XIX no sólo en la pintura sino también en la literatura. El realismo insuperable de la fotografía obligó sobre todo a la pintura a replantear su quehacer, pues aquella parecía haber llegado para desbancar y hacer parecer inútil la pintura realista. Este contexto no sólo motivó reflexiones acerca de la relación de la fotografía con el género realista de la pintura, sino de las posibilidades artísticas que en general tenía la fotografía.

Entre los críticos de arte, escritores, fotógrafos y filósofos que durante el siglo XIX reflexionaron sobre la fotografía, aunque no de manera sistemática o con rigor filosófico, encontramos a Charles Baudelaire, Elisabeth Eastlake, Peter H. Emerson, Joseph Stieglitz, Frederick Evans y Robert Demachy.⁵⁶ Pero hubo muchos fotógrafos del siglo XIX que en la mera práctica de fotografiar y explorar las posibilidades de todo el procedimiento fotográfico dejaron materiales que servirían a generaciones posteriores para reflexionar acerca de la naturaleza artística y creativa de la fotografía. En años recientes, la tradición analítica de la filosofía ha abordado el problema de la naturaleza de la fotografía, y ha sistematizando y tratado filosóficamente reflexiones e intuiciones cuyas semillas ya estaban presentes desde el siglo XIX. Me parece importante hacer un breve resumen de sus principales tesis porque me ayuda a pensar el caso de la fotografía de vistas urbanas. Además, me interesa lo dicho por esta tradición porque, en mucho, ha caracterizado la naturaleza de la fotografía a partir de su diferencia con otras representaciones pictóricas, como la pintura y el dibujo.

En la filosofía analítica de la fotografía existe el consenso casi absoluto acerca de la superioridad epistémica de la fotografía sobre otras representaciones pictóricas. La teoría más antigua e influyente de la fotografía es la llamada teoría ortodoxa, entre cuyos representantes más destacados encontramos, por ejemplo, a Kendall Walton, Gregory Currie y Roger Scruton. Esta tradición sostiene que las fotografías, a diferencia de otras formas pictóricas, son *imágenes naturales*, pues poseen una relación causal con el objeto fotografiado que no está mediada por

⁵⁶ Después, en el siglo XX, sobresalieron por sus reflexiones sobre fotografía personajes ligados a la vanguardia como Edward Weston, Ansel Adams, Walter Benjamin, Sigfried Krakauer. En Atencia-Linares, Paloma, “Fotografía (Filosofía de la)”, Enciclopedia de la Sociedad Española de Filosofía Analítica, 2018. Disponible en <http://www.sefaweb.es/fotografia-filosofia-de-la/?print=pdf> (Consultado el 10 de julio de 2019), p. 1.

las creencias, estados mentales ni intención del fotógrafo.⁵⁷ Es decir, las fotos se generan a partir de un objeto realmente existente —que es la causa de la imagen fotográfica— y, además, son prueba contundente de la existencia del objeto fotografiado (entiéndase objeto, persona o escena fotografiada) tal como es, sin mediación de ningún tipo. Según esto, la relación de las imágenes fotográficas con los objetos del mundo es causal y contrafáctica, pues al igual que sucede con la visión ordinaria, cualquier diferencia o cambio en el objeto del mundo se ve reflejada en la representación o en la experiencia.⁵⁸ Dentro de esta tradición ortodoxa hay, sin embargo, variantes importantes. Kendall Walton, quien probablemente sea en la actualidad el teórico más influyente de esta tradición, sostiene que en tanto que hay una relación natural, causal y contrafáctica de las fotos con sus objetos fotografiados, éstas son *transparentes*, es decir, que las imágenes fotográficas nos muestran literalmente a los objetos retratados a pesar de que sean una representación indirecta del objeto. Que podamos, literalmente, ver al objeto fotografiado es posible porque cuando vemos una fotografía hacemos uso de nuestra imaginación perceptiva e *imaginamos* que estamos viendo el objeto real; se trata, según esto, de un caso de percepción visual genuina: “tanto la visión directa ordinaria, como la visión indirecta —a través de la fotografía y otros aparatos prostéticos que amplifican las capacidades visuales como los microscopios o telescopios— pertenecen a una misma clase natural de experiencias perceptivas genuinas de objetos y escenas reales.”⁵⁹

Gregory Currie, por su parte, sostiene que aunque las fotos nos muestran las cosas en su aspecto real y nos aseguran su existencia, no nos muestran las cosas tal como son en sentido literal —es decir, que *literalmente* estemos viendo a los objetos fotografiados—, tal como sostiene Walton. Según Currie, las fotos sólo nos muestran el aspecto o apariencia de los objetos fotografiados a la manera en que lo hacen las máscaras mortuorias, y llama a esta apariencia *trazas*, que distingue de los *testimonios*, propios de otros tipo de representaciones pictográficas.

Según la corriente ortodoxa, no podemos asegurar que las representaciones pictóricas no fotográficas, como la pintura o el dibujo, nos muestren objetos realmente existentes ni en su

⁵⁷ Un estado mental puede intervenir, por ejemplo, cuando un pintor que padece un trastorno mental pinta lo que honestamente ve, creyendo que eso es la realidad, sin darse cuenta de que lo que ve no existe porque no es verificable intersubjetivamente, sino que es producto de una alucinación suya.

⁵⁸ *Ibid.* pp. 1-2.

⁵⁹ *Ibidem.*

aspecto exacto; pero, sobre todo, es un hecho que en estas representaciones, a diferencia de las fotográficas, intervienen las creencias, intenciones y estados mentales del autor, por lo que no son una fuente fiable de conocimiento. Por su parte, Roger Scruton, afín a la posición ortodoxa y uno de sus más radicales representantes, sostiene que las fotografías no son una *representación* sino una *presentación* dado que el distintivo de la fotografía es el de ser producto de una relación causal con objetos reales. Scruton defiende que hay un ideal de la fotografía: éste se da cuando las fotografías no son manipuladas (ni en los negativos ni de ninguna otra manera) ni interviene la intencionalidad del fotógrafo, por lo que tampoco es posible la fotografía como arte, pues al no involucrar su intencionalidad el fotógrafo no puede usar este medio para expresar sentimientos o ideas sobre lo representado, que es lo característico del arte.⁶⁰ Scruton sostiene que quien superpone negativos o hace cualquier tipo de manipulación fotográfica no está haciendo fotografía sino pintura, y el artista no ha de ser llamado fotógrafo sino pintor.

Dentro de la propia tradición analítica existen una serie de posturas no ortodoxas agrupadas bajo el nombre de Nueva Teoría de la Fotografía, entre cuyos miembros destacados encontramos a Dawn Phillips, Dominic Lopes y Dairmuir Costello. Los adherentes de esta nueva teoría no están de acuerdo con algunas de las posiciones ortodoxas, sobre todo acerca de una supuesta superioridad epistémica de la fotografía respecto a otras formas de representación pictóricas ni acerca de la supuesta imposibilidad de la fotografía como arte o para representar contenidos ficcionales con métodos estrictamente fotográficos.⁶¹ La Nueva Teoría de la Fotografía parte del hecho de que una foto es el resultado de un proceso fotográfico que implica más etapas que el solo disparo del botón de la cámara fotográfica (momento conocido como *evento fotográfico* a partir de Phillips); el proceso fotográfico inicia antes del evento fotográfico (con la elección del objetivo a fotografiar, el ángulo o la composición de la imagen, por ejemplo) y concluye en el momento post evento fotográfico con el revelado e impresión de la foto (manejo de los negativos, la elección del material y técnica de impresión, entre otros).

⁶⁰ *Ibid.*, p. 3

⁶¹ Acerca de que la fotografía sí es capaz de representar contenidos ficcionales por medios estrictamente fotográficos, encontramos que Paloma Atencia-Linares, adherente a la Nueva Teoría de la Fotografía, plantea lo siguiente: “lo que es específico de la fotografía —o lo que es estrictamente fotográfico— no es un proceso causal no mediado por estados mentales, sino la explotación, control y manipulación de la luz y sus efectos *durante todas las etapas del proceso de producción y no solo en el momento del disparo*”, con lo cual la fotografía “sí puede representar contenidos ficcionales por medios estrictamente fotográficos: en muchos casos se puede manipular y controlar la incidencia de la luz para obtener imágenes no realistas”. *Ibid.* p. 6.

Es en el momento posterior al evento fotográfico donde la intencionalidad —y, por tato, la subjetividad— del fotógrafo se hace más presente, pues, en sentido estricto, del mero evento fotográfico no obtenemos ninguna imagen. De esta manera, se cuestiona que una relación puramente causal con el objeto fotografiado pueda determinar el tema de la fotografía o lo que una fotografía representa.⁶² Los adherentes a la Nueva Teoría de la Fotografía no están de acuerdo con Scruton en que no sea posible la existencia de la fotografía como arte, y sostienen que siguen siendo fotografías aquellas imágenes tomadas con una cámara fotográfica aún cuando exista manipulación en cualquier momento del proceso fotográfico. Sobre la postura de Scruton, me resultan de especial interés las posiciones de Dominic Lopes y Barbara Savedoff para refutarlo, quienes concediendo la naturaleza causal y documental de la fotografía argumentan que estas cualidades son precisamente las que hacen posible la estética o forma de apreciación específica de la foto. Lopes sostiene que son estas cualidades las que despiertan un interés especial por el objeto fotografiado “que no se satisface viendo el mismo objeto cara a cara”; en el mismo sentido, Savedoff sostiene que estas cualidades de las fotos siempre nos remiten a buscar una referencia en el mundo real, y esto es significativo para su apreciación de un modo en que no siempre lo es para las imágenes manográficas.⁶³ Decía que estas posturas son de mi especial interés porque, como veremos más adelante, creo que ayudan a comprender las que he llamado fotografías sensibles no artísticas.

No ha habido unanimidad en el consenso que dentro de la tradición analítica proclama la superioridad epistémica de la fotografía sobre otras representaciones pictóricas. Algunos miembros de la Nueva Teoría de la Fotografía han mostrado la superioridad epistémica que llegan a tener algunas imágenes manográficas respecto a las fotografías; es el caso, por ejemplo, de algunos dibujos científicos, mapas o planos de construcción. Así, aunque la rama ortodoxa de la filosofía analítica ha propuesto una manera posible de ponderar el valor epistémico de las imágenes fotográficas y de otro tipo de representaciones pictóricas, existen otras maneras y criterios para ponderarlo (el valor epistémico de la fotografía) a partir de los cuales llega a ser cuestionable la supuesta superioridad epistémica de la fotografía. Se me ocurren ejemplos que abonan en este último sentido. Considero, por ejemplo, que la única superioridad epistémica que proporcionan las fotografías es la de la apariencia o aspecto a

⁶² *Ibid.*, p. 5.

⁶³ *Ibid.*, pp. 4-5.

partir de un ángulo visual determinado; digo que desde un ángulo determinado porque una foto podría ser tomada desde un ángulo distinto a los ángulos en que la gran mayoría de las personas ven de manera ordinaria un objeto, por ejemplo, un edificio. Piénsese en un ángulo muy raro, cerrado y experimental hasta el punto en que ese edificio se vuelve inidentificable; por el contrario, piénsese en una pintura realista del mismo edificio que nos permite verlo completo y desde el ángulo en que lo ven la mayoría de las personas de manera ordinaria. En este caso, la pintura realista tendría mayor valor epistémico que la fotografía. Así, creo que una fotografía de un mismo edificio sólo tendrá inobjetablemente un mayor valor epistémico que una pintura o un dibujo cuando retrate exactamente el mismo ángulo o un ángulo muy parecido que una representación manufráfica. Por otro lado, no quisiera dejar de comentar que al menos en el inicio de la fotografía, en las primerísimas fotos que se tomaron, es falso que la cámara fotográfica registrara la realidad tal como era, y por tanto, también era falsa la supuesta superioridad epistémica que se le atribuyó desde siempre. Debido a los largos tiempos de exposición que se necesitaban para fijar la imagen, las primeras cámaras eran incapaces de captar a las personas en movimiento, por lo que las fotografías de vistas urbanas mostraban calles aparentemente vacías cuando en realidad había muchas personas caminando en ellas. Recuérdese aquella famosa primera fotografía tomada por Daguerre en 1838 —un año antes de la presentación oficial del nuevo invento— llamada “Boulevard Du Temple” que captó sólo a dos personas gracias a que permanecieron inmóviles al menos diez minutos durante un servicio callejero de limpieza de zapatos; estos hombres están aparentemente solos en medio del bulevar sin ser esto cierto. Pasarían varios años para que las cámaras captaran a las personas en movimiento, aunque de manera barrida si no permanecían inmóviles el tiempo necesario de exposición, por lo que era muy frecuente que los niños salieran barridos en las fotos, pero al menos así, barrida, ya quedaba registrada la presencia y existencia de las personas, no así con las primerísimas cámaras fotográficas.⁶⁴

⁶⁴ Dado que nuestro tema es el de la fotografía, pongo a pie de página una reflexión acerca de otra manera en que creo podría ponderarse el valor epistémico de la pintura, que se contrapone a la que hace la posición ortodoxa de la filosofía analítica para decretar su inferioridad epistémica respecto a la fotografía. Según esta consideración, sugiero uno de los modos en que la pintura puede tener un valor epistémico superior a la fotografía.

Bien sabemos que las imágenes que nos muestran las pinturas o los dibujos no siempre proceden de objetos realmente existentes, y aunque en ocasiones es muy evidente que estos objetos no existen (por ejemplo, pensemos en pinturas de animales con comportamientos humanos, como perros sentados en una mesa comiendo con cubiertos, o personajes bíblicos en medio de un paisaje urbano aparentemente real), en otras ocasiones no es posible saber tan fácilmente que una escena o paisaje es producto de la imaginación del pintor, pues no hay nada que nos dé una pista clara en este sentido. Es el caso, por ejemplo, de pinturas de paisajes en las que podríamos

La fotografía artística

Siempre ha habido cierto consenso acerca de las bondades de la fotografía como herramienta de las ciencias y las artes, también acerca de su superioridad epistémica respecto a otras representaciones pictóricas en tanto que nos muestra objetos realmente existentes y en aspecto visual exacto. Pero no ha habido este consenso acerca del valor artístico de las fotografías. Como he dicho antes, la principal duda acerca del valor artístico de la fotografía provenía de la manera mecánica en que son tomadas las fotos, con ninguna o muy poca intervención del fotógrafo. Es decir, las fotografías no eran un medio para que tuviera lugar la expresión de los sentimientos ni se demostrara el dominio técnico manual que supuestamente caracteriza al arte. Llama la atención que Baudelaire, quien fuera tan transgresor en el ámbito de las artes y

alcanzar a reconocer algunos lugares realmente existentes y reconocibles, tales como edificios o estatuas, pero es imposible saber si la escena representada realmente tuvo lugar tal y como se le representa. Piénsese, por ejemplo, en alguna de las pinturas de Canaletto que representan un día de ajetreo normal en Venecia. Es común que en una pintura de paisaje se idealice o no se registre lo que el pintor vio real o exactamente, sobre todo tratándose de una *vedute*, que tenía la intención de mostrar de maneras bellas las ciudades que representaba para deleite del mercado de turistas y compradores en general. Así, es muy probable que en pinturas de Canaletto éste haya idealizado el carácter pintoresco de las escenas, y que los balseros de las góndolas venecianas que registra en sus pinturas lleven accesorios como sombreros o bigotes que, sin embargo, Canaletto no haya visto mientras pintaba la escena, y que con toda intención y consciencia haya decidido pintarlos así para volver más atractiva la escena; lo mismo podemos decir de elementos como los cielos o algunos otros acerca de los cuales nunca podremos saber si lo que está ahí pintado fue lo que real y exactamente vio Canaletto directamente o evocando sus recuerdos. El asunto se complica porque aunque Canaletto hubiera idealizado en sus pinturas las escenas que nos presenta, es verosímil y altamente probable que una escena igual o muy parecida hubiera podido tener lugar en la Venecia de esa época, pues si bien es cierto que, siguiendo con nuestro ejemplo hipotético, aunque Canaletto no haya visto de manera exacta la imagen que nos presenta en sus pinturas, es muy probable que sí haya visto en Venecia de manera recurrente el tipo de sombreros que ahora pinta sobre las cabezas de algunos de los conductores de las góndolas aún sin haberlos llevado éstos puestos en el momento en que él pintaba la escena en directo -en caso de haber sido una pintura hecha *in situ*, es decir, hecha frente a la escena-. Que los conductores de las góndolas lleven sombrero y un gran bigote, e incluso que los conductores hayan estado ahí, es algo verosímil pero no una prueba irrefutable de la existencia real de la escena, y sin embargo, creo, que algo esté en el ámbito de lo verosímil lo hace ya un tipo de conocimiento, uno que no es del mismo tipo de conocimiento que nos puede dar la fotografía, que en general -en general, no siempre- nos muestra objetos y escenas realmente existentes. Si Canaletto hubiera pintado, en la pintura de nuestro ejemplo, a un indígena de América arriba de la góndola vestido con su ropa tradicional el contenido de la pintura sería inverosímil y muy difícilmente alguien pensaría que una escena así podía verse en la Venecia del siglo XVIII. Me interesa, pues, sugerir el hecho de que puede llegar a ser mayor el conocimiento que tenemos de una ciudad a partir de la síntesis verosímil que nos ofrece un pintor -síntesis que ha hecho a partir de su experiencia de varios días, meses o años de ver o habitar la ciudad- que la que puede ofrecernos una foto que capta sólo un instante que acaso muestre una situación atípica o extraordinaria. Imaginemos, por ejemplo, que una foto haya sido tomada un día nublado siendo que esta ciudad la gran mayoría del tiempo ofrece días muy soleados, y que además la foto haya sido tomada en un día de asueto, motivo por el cual nos muestre vacía de personas una zona de la ciudad en la que normalmente hay gran tráfico de personas. El conocimiento que nos ofrece la síntesis hecha por el pintor de nuestro ejemplo es un conocimiento general de la ciudad, diferente del conocimiento del instante que ofrece la fotografía.

apologista de la nueva sensibilidad moderna y del presente, halla estado entre quienes se negaron a reconocer el valor artístico de las fotografías. Sin embargo, en su muy conocido texto “El público moderno y la fotografía”, que forma parte de sus escritos para el Salón de Arte de 1859, Baudelaire no juzga la incapacidad artística de la fotografía por su mecanicidad, sino por su absoluto realismo, que llega a la exactitud total y aniquila así el terreno de lo “impalpable y de lo imaginario”, en particular aquel que sólo vale porque el hombre “le añade su alma”. Para Baudelaire, el único deber de la fotografía es la de ser “sirvienta de las artes y las ciencias” y no la de suplantar a las artes en algunas de sus funciones, pues esto sólo corrompería a las artes.

Para Baudelaire el gusto y ansia por el realismo de la fotografía es equiparable al gusto por lo Verdadero, lo cual le merece la siguiente opinión: “el gusto por lo Verdadero (tan noble cuando se ha aplicado a sus legítimas aplicaciones) oprime y sofoca el gusto de lo Bello”.⁶⁵ En el mencionado texto, Baudelaire agrupa realismo (sobre todo, como reproducción exacta de la naturaleza), naturaleza, lo Verdadero y asombro (el asombro en sentido peyorativo, vulgar, logrado con medios ajenos al arte), y los contrapone al grupo conformado por lo Bello, el ensueño y la admiración. Para Baudelaire, el realismo no sólo era la característica principal de la fotografía sino un ansia que también dominaba a la pintura y escultura de su época, y de hecho esta ansia por el realismo que ya existía habría sido el medio propicio para que la fotografía fuera tan bien acogida como arte. Nos dice Baudelaire:

El *Credo* actual de las gentes de mundo, sobre todo en Francia (y no creo que nadie se atreva a afirmar lo contrario) es este: “Creo en la naturaleza y no creo más que en la naturaleza (hay buenas razones para ello). Creo que el arte es y no puede ser más que reproducción exacta de la naturaleza (...) De este modo, la industria que nos diera un resultado idéntico a la naturaleza sería el arte absoluto.” Un Dios vengador ha atendido a los ruegos de esta multitud. Daguerre fue su mesías. Y entonces se dice “Puesto que la fotografía nos da todas las garantías de exactitud (eso creen, ¡los insensatos!) el arte es la fotografía.”⁶⁶

Por otro lado, Baudelaire se opone a la mezcla de arte e industria, así como a los “progresos puramente materiales”, ambas, características que encuentran presentes irremediabilmente en la fotografía. Nos dice que nada tienen que ver “los resultados de una ciencia material” ni los “progresos puramente materiales” con los productos de lo bello, por el contrario, cree que sólo han empobrecido al genio artístico francés.⁶⁷ En cuanto a la irrupción de la industria en el arte

⁶⁵ Baudelaire, Charles, *Salones y otros escritos sobre arte*, Carmen Santos (trad.), Antonio Machado Libros, Madrid, 2005. (La balsa de la medusa), p. 236.

⁶⁶ *Ibid.*, pp. 231-232.

⁶⁷ Es interesante pensar cómo conciliar o salvar la defensa que hizo Baudelaire del presente con su rechazo a una técnica tan de su presente como la fotografía. ¿Qué era, pues, entonces, lo que le interesaba a Baudelaire del

cree Baudelaire que cuando esto sucede la industria se convierte en la más mortal enemiga y que la confusión de funciones entre arte e industria impide cumplir bien ninguna. Algo aparentemente similar diría Benjamin 72 años después, cuando en su *Breve historia de la Fotografía* (1931) advierte que la mejor época de la fotografía se dio antes de su industrialización. Sin embargo, como veremos, Benjamin no equipara industrialización con la mezcla de técnica (entiéndase aquí técnica como aquella que se realiza mediante aparatos o tecnología) y arte, como sí lo hace Baudelaire, sino que se refiere a ese aspecto de la industrialización que superpone los fines comerciales a la calidad artística, que se ve reducida; es decir, Benjamin se distancia y diferencia radicalmente de Baudelaire en esto, pues pone fuera de toda duda las nuevas maneras de producir arte a partir de la técnica, como la fotográfica o cinematográfica, sólo creía que el surgimiento de la industrialización fotográfica había reducido la calidad lírica de la fotografía. Benjamin es crítico y sarcástico con quienes defienden la idea de la inspiración a la que le es suficiente el genio solo y no necesita de aparatos tecnológicos o método alguno para producir obras de arte. Para Benjamin, la concepción antitécnica del arte es un concepto fetichista de arte.⁶⁸

Es importante tener en cuenta que cuando Baudelaire escribe este texto crítico sobre fotografía, que es su texto más conocido sobre el tema, es el temprano año de 1859, apenas 20 años después de que se diera a conocer públicamente el invento. Creo necesario que cuando se hable de temas o problemas de los inicios de la fotografía se haga referencia constante a los años exactos en que se asumen posiciones entre quienes protagonizan el debate, pues dado que las cámaras fotográficas y todo el proceso fotográfico (materiales fotosensibles, técnicas, materiales de impresión, etc.) están en un proceso acelerado de transformación y, por otro lado, dado que la obra de los fotógrafos emergentes no se difunde tan rápido, debe considerarse este

presente?, ¿qué tipo de presente defendía? Creo que la respuesta podemos encontrarla en aquello que advertía Octavio Paz en su ensayo “Baudelaire, crítico de arte”. Ahí, Paz hace notar la reacción de Baudelaire cuando éste, parado frente a la pintura hecha por su admirado Delacroix, que representa un tema histórico de gran dramatismo (al emperador Marco Aurelio, moribundo, en el momento en que confía a su hijo Cómodo a sus amigos estoicos), nada dice del tema o contenido representado y sólo se centra en los colores utilizados en la pintura, en el efecto que su combinación produce. Paz interpreta este hecho así: “A partir de Baudelaire, colores y líneas cesan de servir a la representación y aspiran a significar por sí mismos”. Paz ubica este momento como parte del proceso de adquisición de autonomía de la pintura (autonomía respecto al tema representado) que se inicia en el Renacimiento. Dice Paz más adelante: “Antes el pasado, supuesto depositario de lo eterno, definía al presente; y lo definía de un modo estricto: la creación artística era una imitación de los arquetipos, fuesen éstos las obras de la Antigüedad o la naturaleza misma. Ahora lo eterno depende del presente” Paz, Octavio, “Baudelaire, crítico de arte”, en *Los privilegios de la vista*, Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

⁶⁸ Benjamin, Walter, *Breve historia de la fotografía*, Casimiro editores, Madrid, 2011, p. 2.

contexto para tratar de comprender mejor desde dónde hablan quienes opinan sobre fotografía, sea en un sentido u otro. Para 1859 la fotografía artística estaba poco desarrollada, sí había ya fotografía con intención artística, pero sólo era realista y dominada por el paisajismo natural, todavía no se había experimentado mucho con la superposición de negativos, ni con barridos o fueros de foco intencionales, ni con la ficción ni la docu-ficción, tampoco se habían inventado las técnicas de impresión que llegaron a ser muy populares y de uso casi exclusivo entre los fotógrafos artísticos, como lo fueron la copia al platino o la copia a la goma bicromatada. De cualquier manera, es muy probable que Baudelaire no conociera las fotografías ya existentes en 1859 que pretendían ser artísticas y no realistas, así como también es probable que tampoco haya conocido que en aparentes fotos realistas había trucos de superposición de negativos, es decir, no era realismo puro, lo que quizá le hubiera hecho ver con otros ojos a la fotografía.⁶⁹

Los fotógrafos del siglo XIX contradijeron en la práctica y en la reflexión los dichos de alguien tan importante para el arte moderno como lo fue Baudelaire, pues pronto empezaron a mostrar las posibilidades artísticas de la fotografía, llevándola de diversas maneras muy lejos del realismo soso que denunciaba Baudelaire.⁷⁰ Si Baudelaire creía que “la industria fotográfica es el refugio de todos los pintores fracasados, demasiado poco capacitados o demasiado perezosos para acabar sus estudios”, treinta años después de haber dicho esto, en la última década del siglo XIX, encontramos un movimiento fotográfico antirealista tan contundente como el movimiento pictorialista, en cuyas obras se logró crear una extraña experiencia de transfiguración mediante imágenes que hacían dudar de si se trataba de fotografías o pinturas, pero que a la vez no perdían del todo los vestigios de realismo. El siguiente es un fragmento del

⁶⁹ Es el caso de la fotografía de paisaje natural de Gustave Le Gray, quien en su conocida fotografía “La gran Ola, Sete”, de 1857, combinó dos negativos, uno expuesto para el agua y otro para el cielo, con lo que creaba sorprendentes efectos de luz y matices de sombra y reflejos. Le Gray recurría a la superposición de negativos para solucionar un inconveniente de la tecnología fotográfica de su época, pues “los productos químicos eran más sensibles a la luz ultravioleta, por lo que al exponer el negativo para que el agua pareciera natural el cielo se quedaba de un color gris falto de matices”. En *Historia de la fotografía*, p. 348.

⁷⁰ Algunos de los fotógrafos sobresalientes que hicieron fotografía artística en el siglo XIX son (nótese que muchos de ellos no estaban activos cuando Baudelaire escribió su texto contra la fotografía como arte): Gustave Le Gray (francés, 1820-1882), Louis. Camille d’Olivier (1827-1870), Eugene Durieu (francés, 1800-1874), William M. Grundy (inglés, 1806-1859), Captain George Bankhart (inglés, 1829-1916), Henry Peach Robinson (inglés 1830-1901), Oscar Rejlander (inglés 1813-1875), Lewis Carroll (inglés, 1832-1898), Julia Margaret Cameron (inglesa, 1815-1879), Peter Henry Emerson (inglés, 1856-1936), Frederick Evans (inglés, 1853-1943), Catherine Weed Barnes Ward (estadounidense, 1852-1913), George Davison (inglés, 1854-1930), Robert Demachy (francés, 1859-1936), Heinrich Kühn (austriaco, 1866-1944), Alfred Stieglitz (estadounidense, 1864-1946), Edward J. Steichen (estadounidense, 1879-1973), Frederick Holland Day (estadounidense, 1864-1933), Clarence H. White (estadounidense, 1871-1925), Eva Watson-Schütze (estadounidense, 1867-1935), Gertrude Käsebier (estadounidense, 1852-1934), Anne Brigman (1869-1950), Alvin Langdon Coburn (inglés, 1882-1956).

texto “fotografía naturalista”, escrito por el fotógrafo Peter Henry Emerson, que resulta sumamente esclarecedor y donde, aún sin ser ese su propósito específico, refuta bien las ideas que Baudelaire expresara de manera tan breve y burda acerca de la fotografía como arte:

Una gran paradoja que se ha de combatir es la asunción de que al no ser la fotografía *trabajo manual*, como dice el público —aunque a nosotros nos parece que hay mucho trabajo manual y de cabeza en ella—, no puede ser un idioma del arte. Esto es un error nacido del no pensar. Un pintor aprende su técnica para poder hablar, y como nos ha dicho más de un pintor, “el pintar es un proceso mental”, y en cuanto a la técnica casi la podrían llevar a cabo con los pies. Igual pasa con la fotografía, que es un proceso mental muy severo y requiere de todas las energías del artista aun cuando se tenga la técnica dominada. Lo que cuenta *es lo que se ha de decir y cómo decirlo*. Sería igual de razonable poner inconvenientes a que un poeta imprimiese sus versos en letras de imprenta, en vez de escribirlos en estilo gótico con pluma de ganso y sobre piel de asno. Junto con esta acusación va implícita la de carencia de originalidad. La originalidad de una obra de arte se refiere a la originalidad de lo que se expresa y a la manera como esto se expresa, ya sea en fotografía, en poesía o en pintura, y el artista original es aquel que capta impresiones nuevas y sutiles de la naturaleza; “las arranca de la naturaleza”, como dijo Durero, y las presenta al mundo por medio de la técnica que domina. El hecho de que una técnica sea más difícil de aprender que otra no se puede negar, pero los más grandes pensamientos han sido expresados por la más sencillas de las técnicas, es decir, la escritura.⁷¹

La fotografía artística se desarrolló y diversificó mucho a lo largo del siglo XIX con el desarrollo de la cámara fotográfica y el surgimiento de nuevas técnicas y materiales de impresión. Las técnicas, sobre todo el montaje o superposición de negativos, permitieron, por ejemplo, “perfeccionar la realidad” o crear escenas fantásticas y complejas por su simbolismo; los diversos materiales y técnicas de impresión permitían darle a las imágenes fotográficas diferentes texturas y grados de nitidez, ampliar y mejorar mucho la escala de grises, por ejemplo. Para dar una idea mejor de las posibilidades de la fotografía artística, enumero algunas de sus técnicas de impresión utilizadas a lo largo del siglo XIX: daguerrotipo,⁷² copia a la albúmina, copia al papel salado, fotograbado, copia a la goma bicromada, bromóleo, impresión al carbón, copia al platino, copia a la goma y al platino, copia al gelatinobromuro de plata. Cualquiera de estas técnicas, se podía combinar con diversas técnicas manuales: superposición de negativos, copias combinadas, coloreado de negativo, copia a la gelatina sobre nitrocelulosa, interpositivo a partir de un negativo anterior, entre otras.

⁷¹ Fontcuberta, Joan (ed.), *Estética fotográfica: una selección de textos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003, pp. 77-78.

⁷² El daguerrotipo, primera técnica de impresión fotográfica exitosa y masificada, fue rápidamente superada dado que era un método de impresión de positivo directo que, por tanto, no permitía más que una copia original de la fotografía sin posibilidad de reimprimirla. Esta razón y el alto tiempo de exposición necesario para que la imagen se fijara sobre la placa de cobre bruñida hizo que la fotografía tomara el rumbo marcado por la técnica llamada calotipo, inventada por el inglés Fox Talbot —casi al mismo tiempo de la invención del daguerrotipo— a partir del sistema de negativo-positivo que permitía la reimpresión y manipulación de la imagen a partir, precisamente, de un negativo.

Contrario a lo que creía Baudelaire acerca de la imposibilidad de una fotografía artística dado su realismo y su mezcla con la industria, la mayoría de los fotógrafos de arte del siglo XIX no buscaron hacer fotografía realista tratando de captar la realidad de manera pura o al natural, sino que en muchos casos buscaban perfeccionarla. Así escribía el fotógrafo Henry Peach Robinson en 1869: “el deber del fotógrafo es evitar lo mezquino, lo vacío y lo desagradable, y aspirar a elevar el motivo, huir de las formas desmañadas y corregir lo falto de espíritu pintoresco.” Peach Robinson, de cuyas fotografías podría decirse a primera vista que son del género realista, muchas veces son copia combinada a partir de varios negativos. Queda claro así que desde el principio de la fotografía hubo manipulación de la imágenes, aún en aquellas fotografías que aparentaban no haber sido manipuladas. También hubo, sin embargo, manipulación que era muy evidente (el caso de la foto de ficción, por ejemplo), se hacía con fines artísticos y marcando una línea clara de distinción con el realismo (es el caso de las fotos de Oscar Gustav Rejlander, quien llegó a superponer hasta 30 negativos de manera evidente para el espectador). En la fotografía artística del siglo XIX podemos encontrar también claras intenciones de mezclar lo real con lo ideal, la poesía y la belleza, en función de lo cual se utilizaban, además de las diversas técnicas de impresión y manipulación de negativos que ya hemos mencionado, fueros de foco intencionales y experimentación con la iluminación (son los casos de las muy destacadas fotógrafas Julia Margaret Cameron y Gertrude Käsebier)

Fotografía artística de paisaje

Así como la pintura de paisaje fue considerada durante muchos siglos un género menor en la pintura (comenté antes que sólo estaba por encima del género del bodegón y que los pintores no se asumían como paisajistas), la fotografía de paisaje también fue menospreciada junto a la fotografía de retrato, géneros vistos como menores entre muchos de los fotógrafos con pretensiones artísticas. Así se expresaba sarcásticamente el fotógrafo Oscar Gustav Rejlander, apodado con frecuencia “el padre de la fotografía artística”: “Estoy cansado de fotografiar para el público, sobre todo imágenes combinadas, puesto que no obtengo ni oficio ni beneficio, sólo críticas e imposturas. En mi próxima exposición no habrá más que paisajes, ruinas cubiertas de hiedra y, por su puesto, retratos”.⁷³ Para reforzar lo anterior, consideremos este comentario del también fotógrafo de arte Henry Peach Robinson en su obra *El efecto pictorial en la fotografía*,

⁷³ *Historia de la fotografía, op. cit.* p. 361.

de 1869, al explicar cómo es que se consiguen grandes obras fotográficas: “Pero el alcance de la fotografía es más amplio de lo que suponen aquellos que sólo han tomado un simple retrato o un paisaje (...).”⁷⁴

No todos los fotógrafos de arte del siglo XIX y quienes reflexionaron sobre ella menospreciaron la fotografía de paisaje natural y urbano. Hubo quienes practicaron estos géneros (paisaje natural y urbano) de manera muy sobresaliente y con un sentido de excepcionalidad artística, llegando a ser, incluso, su género principal (es el caso del fotógrafo estadounidense Ansel Adams, quien hizo muchísimas fotografías de paisaje natural), aunque lo común fue que fotógrafos sobresalientes de paisaje natural o urbano no estuvieran especializados en estos géneros, sino que fuera uno más entre sus múltiples géneros fotográficos cultivados.⁷⁵ Lo mismo que en otros géneros fotográficos, quienes hicieron fotografía artística de paisaje, tanto de naturaleza como urbana, utilizaron las mismas técnicas al momento de hacer la toma de la imagen (el momento fotográfico), así como la posterior manipulación de negativos (sobre todo, yuxtaposición de negativos) y los diversos procesos de impresión. En la fotografía de paisaje artística, por ejemplo, se buscó frecuentemente evitar la nitidez de la imagen en busca del efecto *floue*, que daba atmósferas difuminadas y misteriosas, como las del impresionismo en pintura, utilizando objetivos o lentes con defectos, el desenfoque voluntario, además de fotografiar cuando había niebla.

Si bien hemos ya comentado que en las fotografías artísticas, entre las que incluimos a las de paisaje natural y urbano, era común la utilización de diversas técnicas para la captura de la imagen, así como las de técnicas de manipulación manual de los negativos y la impresión de las fotos; sin embargo, para algunos fotógrafos la creación de fotografía artística iba mucho más allá que el simple manejo de elementos técnicos, pues implicaba antes un sentimiento guía

⁷⁴ Fontcuberta, *La estética fotográfica*, *op. cit.*, p. 58.

⁷⁵ Entre los fotógrafos sobresalientes de vistas urbanas –aunque no se hayan especializado en este género– encontramos, entre otros, a Frederick Evans (inglés, 1853-1943), Alfred Stieglitz (estadounidense, 1864-1946), Alvin Langdon Coburn (inglés, 1882-1956), Paul Lewis Anderson (estadounidense, 1880-1956), Arnold Genthe (estadounidense, 1869-1942), Floyd W. Gunnison (estadounidense, 1882-1943), Henry Dixon (inglés, 1820-1893), Eugène Atget (francés, 1857-1927), Ch. Chusseau Flaviens (Francés (¿) activo entre las décadas de 1890 y 1910), Underwood / Underwrod (estadounidense, activa entre 1882 y 1923), Edward Weston (estadounidense, 1886-1958), Lewis Wickes Hine (estadounidense, 1874-1940), Margaret Bourke-White (estadounidense, 1904-1971), Floyd W. Gunnison (estadounidense, 1882-1943).

Entre los fotógrafos sobresalientes de paisaje natural –aunque no se hayan especializado en este género– encontramos, entre otros, a Gustave Le Gray (francés, 1820- 1882), Peter Henry Emerson (inglés, 1856-1936), Frederick Evans (inglés, 1853-1943), George Davison (inglés, 1854-1930), Robert Demachy (francés, 1859-1936),(estadounidense, 1864-1933), Clarence H. White (estadounidense, 1871-1925), Gertrude Käsebier (estadounidense, 1852-1934), Alvin Langdon Coburn (inglés, 1882-1956).

fuerte de compenetración con el paisaje que se ha de fotografiar. El fotógrafo inglés Frederick Evans habló acerca de cómo se llega a hacer fotografía artística de vistas urbanas. Dice Frederick Evans:

Intentad captar una emoción antes que un pedazo de topografía. Esperad a que el edificio os transmita una emoción intensa. (...) Intentad una y otra vez hasta que consideréis que la copia transmitirá también a otras personas, que carecen de vuestro conocimiento íntimo del original, una parte del sentimiento que despertó originalmente en vosotros(...) Esto constituirá una especie de “creación de imágenes de catedrales”, algo que va más allá de la mera fotografía.⁷⁶

En cuanto a los aspectos técnicos de sus fotos de vistas urbanas, que no es asunto menor, Evans utilizó en casi todas sus fotos la técnica de impresión de copia al platino, inventada en 1870, muy costosa y muy utilizada entre los fotógrafos de arte, que se caracterizaba por su superficie mate y por sutiles gradaciones de tono.

Fotografía sensible no artística de vistas urbanas

Hay, sin embargo, otro tipo de fotografías de vistas urbanas que no son artísticas pero que también suscitan experiencias sensibles fuertes; son fotografías de vistas urbanas directas, al natural, sin pretensiones artísticas —o no al menos pretensiones muy elaboradas—. La mayoría de las veces estas fotografías son hechas por fotógrafos profesionales o semiprofesionales y logran ser conocidas por públicos amplios. Es común que estas fotografías sean encargadas por algún ayuntamiento o institución pública que desea preservar la memoria de algún edificio o barrio de la ciudad que habrá de ser modificado o demolido. Llamo a este tipo de fotografía “sensible no artística” y fue un acercamiento sensible a la ciudad mucho más común que el que ofrecía la fotografía artística, sencillamente porque aquel tipo de fotografía era menos costosa y se producía en mucha mayor cantidad.

Walter Benjamin se refirió así a los estudios fotográficos de Davis Octavius Hill, que eran algo cercano al retrato aunque más bien eran “estudios, imágenes humanas anónimas”. En estos estudios encontró Benjamin “algo nuevo y especial”, algo que no se agota en el arte del fotógrafo, que pone el acento en el retratado, es “algo que no puede silenciarse, que es indomable y que reclama el nombre de la que vivió aquí y está aquí todavía realmente, sin

⁷⁶ Frederick Evans, fragmento de un ensayo escrito para *Amateur Photographer*, citado en *Historia de la fotografía, op. cit.*, p. 378.

querer jamás entrar en el *arte* del todo”.⁷⁷ En primer lugar me gustaría rescatar la última frase de esta cita: “sin querer entrar jamás en el *arte* del todo.” Esta frase describe el tipo de fotografía de vistas de ciudad que llamo fotografía sensible no artística. Las fotografías de Hill, que Benjamin considera que no entran “jamás en el arte del todo”, por un lado son un tipo de foto que no es la típica mala fotografía de retrato del siglo XIX llena de clichés, es decir, no son esos retratos comunes que incluían el *atrezzo* u objetos característicos del oficio del retratado, pero tampoco llega a ser fotografía artística. Precisamente este es el punto medio en que creo se encuentra mucha de la fotografía de vistas urbanas, y me parece que ejemplos claros de esto son las fotografías de Charles Marville (francés, 1813-1879), y Eugène Atget (francés, 1857-1927). El primero pudo fotografiar París antes y después de su remodelación, y el segundo sólo después de ella.

Charles Marville fue un fotógrafo parisino profesional que al parecer trabajó siempre por encargo de arquitectos y ayuntamientos. Llegó a ser el fotógrafo oficial de París en 1862, durante las grandes remodelaciones haussmanianas, cuando se levantaron registros fotográficos de varias ciudades que estaban pasando por importantes procesos de reformas urbanísticas, como Le Mans, Marsella y Lille; los registros se hacían antes y después de hechas las remodelaciones.⁷⁸ Marville dejó un amplio registro fotográfico sobre el aspecto de importantes edificios y barrios antes y durante su demolición, pero también fotografió la vida en las chabolas de las periferias, a las que se habían ido muchas personas pobres luego de ser expulsadas a causa de las remodelaciones en el centro de París.

Marville retrató profusamente el París que iba a desaparecer, en mucho —pero no sólo— como justificación de la necesidad de las remodelaciones que estaban por hacerse. Retrató las angostas y serpenteantes callejuelas de París y la vida en ellas, cuya atmósfera tanto

⁷⁷ Benjamin, Walter, *Breve historia de la fotografía*, op cit., p. 2.

⁷⁸ Sobre el destino de las fotografías realizadas durante estas campañas fotográficas encontramos lo siguiente: “las imágenes de estas campañas fotográficas se reunían en grandes álbumes de cuidada encuadernación que se regalaban a las personalidades que visitaban la ciudad o se exponían para el gran público. Mostraban las obras en marcha (demoliciones, perforaciones, zanjas, construcciones, restauraciones) así como las nuevas remodelaciones. Pudieron verse en la exposición universal de 1878, donde una sección del Ministère de l’intérieur estaba dedicada a las recientes reformas urbanas; se trataba de un intento de promocionar, mediante la imagen, la política de los dirigentes, a la vez que se reivindicaba, con la elección de la fotografía, una cierta modernidad (*Catalogue général de l’exposition du Ministère de l’Intérieur*, 1878: 54-61)”. Rodríguez Ruiz, Delfín, Helena Pérez Gallardo, et al., *Mirar la arquitectura. Fotografía monumental en el siglo XIX*, Biblioteca Nacional de España, 2015. p. 70.

encantaron a Balzac y a Victor Hugo; retrató viejos edificios y pequeñas plazas, buhardillas y tejados de donde salía humo blanco que hacía formas espectaculares en el cielo; Marville puso mucha atención en el mobiliario urbano que sabía iba a desaparecer, como farolas, columnas publicitarias y quioscos públicos. Las fotografías que hizo Marville de París son de un absoluto carácter documental, fotos bien tomadas y sobrias en sus encuadres en las que no buscó acentuar elementos folclóricos y que, sin embargo, encantan por lo que muestran: por un lado, el encanto que tiene la ciudad por sí misma, la belleza y encanto que puede tener su infraestructura vieja y nueva; y por otro lado, el encanto que le da a la ciudad el congelamiento de sus escenas cotidianas, efecto que se ve reforzado al paso de los años, cuando ya muy poco o nada queda de todo aquello. Escenas congeladas pero que alguna vez sucedieron y rebozaban vida, imágenes en las que nos sentimos fuertemente tentados a ahondar en una contemplación detenida.

Por su parte, Eugène Atget fue un fotógrafo independiente cuyo único motivo fotográfico a lo largo de sus 30 años de carrera fue París, a la que fotografió en su enorme diversidad. Atget no se consideró a sí mismo un artista, tan sólo un registrador, un elaborador de “referencias fotográficas” para artistas; es decir, Atget cumplía en primera instancia con el mandato menor que Baudelaire le reservó a la fotografía: ser apoyo (Baudelaire dijo “sirvienta”) de las artes y de las ciencias. Y, sin embargo, las fotografías de Atget muchas veces no son las de un mero registrador, mucho menos imágenes que hubiera podido tomar un turista (sirva como muestra de esto que nunca quiso retratar la torre Eiffel), son fotografías hechas desde adentro, que logran capturar momentos de gran intimidad urbana. Atget utilizó toda su vida una vieja y pesada cámara de cajón de 18 x 24 con su tripié, pues gustaba hacer sus capturas con calma y paciencia; ni siquiera cuando en 1913 salió al mercado la cámara compacta Leica cambió su vieja cámara de cajón, pues sentía que esta moderna cámara actuaba más rápido que su pensamiento. Con esta vieja cámara, Atget fotografió los más diversos temas: calles, tiendas (escaparates y mercancía), parques, monumentos, fuentes, estatuas, mobiliario urbano (urinales, lámparas, bancas), detalles de rejas y aldabas, patios, ferias (juegos mecánicos y espectáculos), interiores de casas burguesas y tugurios de vagabundos; personajes de oficios menores y el bajo fondo de la periferia: ropavejeros, paragueros, vendedores de lámparas, repartidores de pan, pordioseros, prostitutas, etc. A lo largo de su larga carrera fotográfica, Atget elaboró de manera sistemática un *corpus* de registro histórico de

aproximadamente 5,000 fotografías, es decir, que va mucho más allá de la simple toma de calles o escenas aisladas. Aunque, en mucho, la elección de estos motivos era su comercialización a artistas y a diversas instituciones públicas como registro histórico (entre los clientes de Atget estuvieron la Biblioteca Histórica de París y la Comisión de Monumentos Históricos) se aprecia en estas imágenes un ojo curioso e inquisidor, y a un creador de atmósferas que tanto gustaron a los surrealistas años después, tales como calles sin personas y con niebla (a Atget le gustaba trabajar en las primeras horas de la mañana, en parte porque el tiempo de exposición que requería su cámara era mucho y no captaba a las personas en movimiento o bien salían barridas); pero Atget retrató también personajes y aspectos de la ciudad que poco o nada servían de apoyo a sus clientes, por puro gusto e iniciativa propia, como los oficios menores y la vida en los barrios pobres de la periferia. En estas últimas fotos, sin embargo, a diferencia de fotógrafos que al mostrar este tipo de realidades hacían una denuncia social, Atget parece más bien tan sólo querer mostrar y compartir.⁷⁹ Con su muy amplio trabajo fotográfico, por sus temas y por su especial y reconocible forma de abordarlos a lo largo de su extensa obra, Atget llegó a crear un universo atgeano, que escapa de ser una muestra genérica de París, por lo que se suele decir que no retrató París sino sus propias percepciones y visiones de ella. Atget, pues, parece moverse en la línea divisoria entre el documentalista y el artista, por lo que se le ha llegado a considerar el precursor del documentalismo lírico. Sin embargo, hay curadores y críticos de fotografía que lo ubican sólo como documentalista o sólo como artista; hay quienes creen que sólo es un documentalista al que se le ha sobrevalorado, y hay quienes, a pesar de todo, lo consideran un artista. Y es que quienes lo consideran sólo un documentalista registrador, Atget cometía errores técnicos básicos, como descuidar las distorsiones provocadas por el gran angular, dejar que se introdujeran en el recuadro fotográfico de edificios o fachadas algunos elementos que estorbaban, permitir la entrada de luces parásitas, o desatender algunos aspectos durante el procesado e impresión.⁸⁰ Por el otro lado, poseía cualidades propias de artistas, como llegar a conformar una obra coherente y reconocible e imponer él mismo sus propias pautas autorales aun cuando sus fotografías las hiciera por encargo.

⁷⁹ Colorado Nates, Oscar, “Eugène Atget, el documentador”, disponible en <https://oscarenfotos.com/2012/06/03/eugene-atget-el-primer-fotografo-moderno/> (consultado el 8 octubre de 2019)

⁸⁰ *Ibidem*.

La consideración de Atget como artista, aun sin haber tenido él la intención de serlo, ha dado lugar a lo que se conoce como “el problema Atget”, que trata del problema de la intencionalidad en el arte, es decir, si puede ser arte una obra hecha por alguien que no tuvo la intención de hacer arte. De donde surgen preguntas como “¿no es acaso la *intención* la diferencia crucial para que una pieza sea arte o no? Si se puede calificar de arte a las fotografías de Atget, entonces ¿dónde quedan Marcel Duchamp y su arte conceptual? ¿Cómo caben en este marco las enigmáticas imágenes atgetianas? ¿Existen entonces otras características para que algo se considere arte al margen de la intención y deseos de un autor?”⁸¹

En el mismo párrafo de la *Breve historia de la fotografía* que cité al principio de este apartado, Benjamin hace otra observación que apuntala otra característica de las fotografías que llamo sensibles no artísticas. Benjamin hace una interesante observación acerca de la diferencia entre el retrato en pintura y los estudios fotográficos de Hill —cercanos al retrato— que nunca llegan a ser arte. La diferencia, nos dice Benjamin, es que mientras que en la pintura, al cabo de dos o tres generaciones, termina por perderse el interés por la identidad de los retratados o por saber quiénes fueron para enfocarse en un interés por el pintor, en los “estudios fotográficos” de Hill, en cambio, hay “algo nuevo y especial”, es algo que no se agota en el arte del fotógrafo, que pone el acento en el retratado, es “algo que no puede silenciarse, que es indomable y que reclama el nombre de la que vivió aquí y está aquí todavía realmente, sin querer jamás entrar en el *arte* del todo”.⁸² Si bien esta consideración de Benjamin es sobre los estudios fotográficos de Hill, creo que algo parecido puede decirse sobre la diferencia entre las vistas urbanas hechas por la pintura y las hechas por la fotografía, incluya esta última o no figuras humanas. Ahora bien, hay un efecto propio de la fotografía —artística y no artística— que afecta la sensibilidad: hacernos desear ahondar en la imagen a través de la contemplación detenida. Como lo comenté ya en un apartado anterior, puede ayudarnos a entender esta natural tendencia a ahondar en las imágenes fotográficas considerar lo dicho por Dominc Lopes cuando dice que el carácter causal de la fotografía respecto del objeto fotografiado es lo que le otorga a la foto su estética o forma de apreciación específica, es ese interés por el objeto que no se satisface viendo el mismo objeto cara a cara.⁸³ Consideremos también lo dicho por Barbara Savendorff cuando señala que las fotografías siempre nos remiten a buscar una referencia en el

⁸¹ *Ibidem.*

⁸² Benjamin, Walter, *Breve historia de la fotografía*, *op cit.*, p. 2.

⁸³ Atencia-Linares, *op. cit.*, p. 4.

mundo real “y esto es significativo para su apreciación en un modo en que no siempre lo es para las imágenes manufráficas”.⁸⁴

En la fotografía sensible no artística mucho importa la recepción de la obra en la creación de los efectos sensibles, es decir, el papel del espectador, su propia historia de vida en relación a los espacios urbanos que muestran las fotografías, aunque no necesariamente implica un conocimiento directo de las zonas urbanas fotografiadas. Así, una foto antigua del barrio donde alguien pasó su infancia le hace asombrarse de una manera diferente que si viera ese mismo barrio en una pintura, es el asombro y la melancolía que produce ver el aspecto real de un lugar que reconoce y resulta entrañable o que suscita alguna emoción fuerte del tipo que sea (por ejemplo, si la persona pasó una infancia difícil, en situación de pobreza y violencia intrafamiliar). Hay tres aspectos que parecen acompañar siempre la experiencia del espectador de fotografías: la tendencia casi natural a observar con detenimiento y ahondar en las fotografías; la historia personal del espectador en relación a la imagen específica de la foto, que vuelve significativa su experiencia sensible en mayor o menor medida; la transformación de la experiencia contemplativa de la foto que el solo paso del tiempo le confiere a la fotografía. Hablar de la experiencia sensible no artística es, pues, hacer énfasis en la recepción de la obra, en el receptor o espectador y sus cualidades específicas.

Una breve consideración sobre la intencionalidad y la recepción en la fotografía

Mucho se ha hablado, y creo que sobre todo en sentido peyorativo, de la intervención de la intencionalidad del pintor o el fotógrafo cuando de valor epistémico hablamos. Sin embargo, se habla de intencionalidad a *grosso modo*, como si hubiera sólo un tipo de intencionalidad. Creo que es importante considerar aspectos contextuales no sólo de la intencionalidad del pintor y del fotógrafo, sino también de los espectadores que consumen la obra. Me parece que muchas veces los teóricos y pensadores tienden a subestimar o ignorar el papel fundamental que juega el espectador o receptor de las representaciones pictógraficas. Y en parte es por esto que creo que resulta muy problemático hacer juicios absolutos, que valgan siempre y en todos los casos, acerca de la superioridad del valor epistémico de las representaciones fotográficas. Pongo por ejemplo, retomando el caso de la posible intervención de los estados mentales en la pintura, que

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 4-5.

aunque esta consideración dada por la posición ortodoxa de la filosofía analítica me parece muy sólida para proclamar la superioridad epistémica de la fotografía por encima de otras representaciones pictóricas, sin embargo, no en todo caso diríamos que una pintura hecha por alguien que padece trastornos mentales resulta epistémicamente inferior que una fotografía. Eso depende de lo que queramos saber. Mientras sepamos que una persona está diagnosticada con algún tipo de trastorno mental, una pintura hecha por ella ofrecerá a su psiquiatra más conocimiento acerca de su padecimiento que una fotografía tomada por el mismo paciente. Esto me hace preguntarme, decía, qué tan válido es considerar el valor epistémico sólo a partir del conocimiento verdadero que algo —en este caso, una representación de ciudad— nos proporciona sólo a partir de su contenido de manera descontextualizada, o si para emitir un juicio sobre el valor epistémico de una representación deben considerarse, necesariamente, otros elementos extra pictóricos, como el interés particular con que se acerca a esta obra cada receptor. Dicho de otra manera, la pregunta es si para dar cuenta del conocimiento que nos proporciona una imagen deben considerarse un conjunto de factores y cómo se combinan éstos en cada caso determinado. En este entrecruzamiento el papel del espectador es decisivo, pues finalmente el conocimiento no es conocimiento en abstracto, flotando en el éter, sino que es conocimiento para alguien en específico o para una comunidad en específico.⁸⁵

⁸⁵ Para pensar lo problemático que es proclamar la supuesta superioridad epistémica que nos asegura la imagen fotográfica, que también —supongo— sería la superioridad de su objetividad, recuerdo el caso del documentalista y antropólogo francés Jean Rouch. En los años sesenta del siglo XX sus documentales etnográficos sobre diversos temas (migración y chamanismo en África, por ejemplo) causaron una gran polémica en el medio cinematográfico debido a que utilizaba guiones y algunos actores en sus trabajos pese a presentarlos bajo el formato del documental. Rouch atentaba, se decía, contra el principio básico del documental, que era el de mostrar una situación o problema de la manera más objetiva posible, sin la intervención o la menor intervención posible del documentalista para así dejar que las cosas se mostraran por sí solas. Si ya de por sí se sabía que nunca un documental podía ser totalmente objetivo, pues en la sola elección del tema, la lista de entrevistados o el trabajo de edición de manera inevitable intervenía en alguna medida la ideología y creencias del documentalista, al menos podía hablarse de una pretensión de objetividad (la objetividad que puede dar, por ejemplo, entrevistar a las dos partes involucradas en un conflicto para conocer las dos versiones en lugar de conocer sólo una de las versiones). Los documentales de Rouch iban más allá, pues parecía atentar contra el principio más elemental de pretensión de objetividad al realizarlos basándose en un guión de ficción en el que los que los involucrados podían actuar para mostrar un problema padecido por los grupos étnicos en África. Sin embargo, creo, Rouch tenía otra aproximación a la idea de objetividad: no le interesaba mostrar la realidad de lo inmediatamente aparente, sino la objetividad que se obtiene al dar a conocer un problema o conflicto en toda su complejidad posible. Así, si uno de los principales problemas de los inmigrantes que llegaban a Mali desde otras partes de África era el consumo de alcohol, prefería dejar esto fehacientemente mostrado pidiéndole a algún actor que consumiera alcohol en la mesa de inmigrantes pues de otra manera, ante la presencia de la cámara, hubieran preferido no mostrarse bebiendo. En este mismo tenor, Rouch defendió y utilizó también otras formas de intervención interpretativa del documentalista, a través la voz en *off*, por ejemplo, que fungía como hilo conductor de las imágenes. Hoy, este tipo de mezclas entre documental y ficción (llamado docuficción) es común, pero es algo diferente de la ficción tipo documental, que son obras de ficción en su totalidad. Así, pues, creo que es importante considerar que la objetividad puede

CONCLUSIÓN

Después del París remodelado del siglo XIX, las ciudades han seguido una evolución modernizante que ha pasado por diferentes etapas cuyas características particulares han incidido, cada una a su manera, en la conformación y modificación de las subjetividades individuales y colectivas. No podría ser de otra manera, el solo hecho habitar o ser visitante de una ciudad hace imposible que nos mantengamos exentos de las experiencias a las que de uno u otro modo nos obliga su infraestructura y diseño —o descuido— urbanístico así como todas las consecuencias culturales, sociales, económicas y políticas que de ello se deriva; por otro lado, también estamos altamente expuestos a experimentar la ciudad a partir de las representaciones que de ella se hacen. La tendencia internacionalista y homogenizadora en la replicación de las remodelaciones urbanas, que desde el principio marcó la etapa moderna a partir el siglo XIX, se ha mantenido a lo largo de las diferentes modernidades urbanas si bien es cierto que existen notables diferencias entre las ciudades en los países ricos y en los países pobres, que se nota, por ejemplo, en el fuerte y hasta grotesco contraste entre sectores ricos y pobres, en la falta de esa justicia urbana que consiste en el desarrollo mínimamente paralelo de todas las zonas de la ciudad en cuanto a servicios, planeación y embellecimiento.

En este trabajo de investigación me enfoqué, de entre las múltiples experiencias urbanas modernas posibles, en el análisis de dos experiencias de los inicios de la ciudad moderna. Me refiero a la experiencia del *flâneur* y a la producida por cierto tipo de fotografía de vistas urbanas. Ambos casos los traté como parte de lo que llamé “experiencia sensible no artística”. De la experiencia del *flâneur*, podríamos decir que es una de las experiencias urbanas directas “positivas” —por decirlo de algún modo— o erotizadas de vivir en la ciudad moderna, pues a pesar de que esta experiencia, en el periodo analizado, tuvo una importante dimensión artística no depende de ella; la segunda experiencia, por su parte, no es una experiencia directa de la

abordarse desde diferentes perspectivas, que no hay una sola manera de ser objetivo, y que, por tanto, difícilmente una aproximación a la realidad puede proclamarse como superior a otras. Como puede verse, esta posición que asumo para pensar el tema de la objetividad en los documentales de Jean Rouch es la misma que asumí para pensar el tipo de conocimiento que nos da la pintura de Canaletto (donde ofrecí un ejemplo hipotético) expuesto en la nota 59.

ciudad, sino una mediada por la representación, y puede decirse que la mayoría de las veces ésta es también una experiencia “positiva” o erotizada de la ciudad.

En cuanto a la experiencia del *flâneur*, di cuenta de elementos que caracterizan su experiencia de la ciudad moderna a partir de los cuales conforma, en parte, estética o sensiblemente, su subjetividad: el *flâneur* es un individuo solitario con consciencia de su individualidad y de su época, que desea diferenciarse del pasado, que no busca el reconocimiento de la multitud; el *flâneur* moderno, baudeleriano, se relaciona con la ciudad no sólo con el pensamiento, también lo hace con los nervios; el *flâneur* practica la *flânerie*, es decir, vaga caminando por la ciudad, de incógnito, observándolo todo, despreocupadamente, al acecho de lo inesperado, de lo nuevo, y está expuesto así a los fuertes estímulos ofrecidos por la nueva ciudad remodelada; la subjetividad del *flâneur* es creada, en parte, por la oposición individuo-multitud, por una actitud y estilo de vida moderna creada por Baudelaire bajo la premisa del heroísmo del presente. Di cuenta también de la diferenciación y complementariedad entre la *flânerie* y el *spleen*, entre el *flâneur* y el dandi, así como de la diferenciación radical del *flâneur* y el dandi respecto del simple transeúnte.

Acerca de la experiencia del espectador de las primeras imágenes fotográficas sensibles no artísticas de la ciudad moderna, di cuenta de elementos que caracterizan su experiencia desde esta forma de representación, a partir de la cual conforma, en parte, estética o sensiblemente, su subjetividad: la fotografía dotó de nuevos ojos con que ver de otras maneras lo ya conocido (detalles de monumentos, vistas urbanas, proceso de transformación de barrios, etc.); dio certeza epistémica acerca de la existencia real y en su apariencia exacta de lo fotografiado; invitó a mirar con detenimiento y ahondar en las imágenes; hizo que la historia de vida personal del espectador volviera en mayor o menor medida significativa su experiencia sensible en relación a la parte de la ciudad que aparecía en la foto; el espectador experimentó la transformación de su propia experiencia de la ciudad gracias al efecto sensible que el solo paso del tiempo le confiere a la fotografía. Todo lo anterior, por lo demás, acaso fortaleció la experiencia de identidad y pertenencia urbana.

En esta investigación quedaron sin tratar experiencias sensibles de la otra cara de la modernización urbana, me refiero a las que padecieron los excluidos y marginados del siglo XIX que vivieron en estas primeras ciudades modernas, y que hoy en día siguen padeciendo, con sus respectivas transformaciones, la segregación espacial, la expulsión a las periferias

debido al aumento de las rentas, la suciedad y el hacinamiento en los barrios de la periferia a donde nunca llegaron las remodelaciones urbanas, los largos trayectos a sus barrios después de largas jornadas de trabajo. Escenas todas estas que fueron capturadas por muy pocos fotógrafos, como el estadounidense Lewis W. Hine, que mostró esta realidad tal como se presentó en Estados Unidos a finales del siglo XIX y principios del XX.

Hoy, las condiciones para los más desfavorecidos no han cambiado en muchos sentidos, sólo, como dije antes, se han transformado y actualizado. La segregación espacial también se genera de manera intencional con ayuda de la infraestructura, como las carreteras de alta velocidad construidas desde inicios de la segunda modernidad urbana para separar con toda intención zonas residenciales de los barrios pobres y problemáticos; hoy, la expulsión a las periferias se realiza por métodos más sutiles y casi inidentificables para el ojo común, a través de fenómenos como el de la gentrificación. En los barrios de las periferias los servicios elementales (agua, drenaje, iluminación pública o el pavimentado de calles), cuando los hay, siguen siendo de mala calidad, las viviendas son construcciones improvisadas hechas sin nociones de diseño arquitectónico y sin áreas verdes públicas, entre otras cosas. Quienes viven en las periferias hoy, además de lo que padecieron quienes las habitaron en el siglo XIX, deben pasar mucho más tiempo en los traslados desde sus viviendas a sus centros de trabajo, utilizar transporte público ineficiente y en mal estado, enfrentarse a la llamada arquitectura hostil que existe en zonas pudientes de la ciudad para alejar al comercio informal y a los pobres y vagabundos (falta de bancas donde sentarse, jardineras improvisadas para evitar la reunión espontánea de personas en ciertos puntos, picos en el suelo de las entradas de edificios y bajopuentes para que nadie pueda dormirse ahí, entre otras cosas).

Las experiencias estéticas o sensibles a partir de las experiencias directas de las ciudades y de las experiencias mediadas por representaciones han ido cambiando con la aparición de las diferentes etapas de la modernidad urbana, y con ello también han ido cambiando las subjetividades de sus habitantes. Un cambio radical en este sentido sobrevino con la segunda modernidad urbana, inaugurada con la remodelación de Nueva York entre los años 1924 y 1968 del siglo XX, a cargo del jefe de urbanismo de la ciudad, el poderoso Robert Moses. En esta etapa sobresale que las ciudades fueron pensadas, sobre todo, para los automóviles —símbolo de progreso y modernidad durante el siglo XX—, por lo que se construyeron, como decía antes, muchos *highways* o autopistas de alta velocidad que

imposibilitaron recorrer a pie muchas zonas de la ciudad e hicieron muy agresiva la segregación espacial de las clases desfavorecidas. La segunda modernidad urbana también popularizó entre las clases medias la idea de que el mejor lugar para vivir eran los suburbios convertidos en zonas residenciales a los que sólo podía llegarse en automóvil. Todo esto fue un fuerte golpe para la práctica de la *flânerie*, que terminó por volverse prácticamente imposible en ciudades como Brasilia, diseñada por Oscar Niemeyer siguiendo ideas de Le Corbusier, hecha exclusivamente para automóviles.

Durante el siglo XX y lo que va del XXI en las ciudades grandes y medianas de todo el planeta continúa el reinado del automóvil, y con ello la dificultad para recorrer grandes extensiones de la ciudad a pie; sin embargo, este reinado no es ya absoluto y se le ha comenzado a ver de manera distinta. El aumento exponencial del parque vehicular que circula todos los días en las ciudades terminó por hacer que la velocidad de desplazamiento se redujera considerablemente elevando así los tiempos de traslado. Por otro lado, la gran cantidad de automóviles y el aumento de la actividad industrial en las zonas metropolitanas han generado considerables e incluso graves problemas de contaminación del aire que dañan la salud de los habitantes. Son estas dos las principales razones por las cuales los ciudadanos y gobiernos de las ciudades comenzaron a comprender a finales del siglo XX —en algunas ciudades, como Amsterdam, desde los años setenta del siglo XX— que era necesario desincentivar el uso del automóvil particular y de todo tipo de vehículos de combustión interna, e incentivar el uso de transporte público y de medios de transporte no motorizados, como la bicicleta. Esto, aunado a la exigencia cada vez mayor por parte de la sociedad civil por el derecho a la ciudad y a un medio ambiente sano, comenzaron a transformar la fisionomía de algunas ciudades, que empezaron a darle de nuevo importancia a los espacios públicos y a las zonas peatonales. Los cambios en este sentido no son tan radicales como sería deseable, pero es difícil modificar ciudades con tanta infraestructura heredada de años anteriores (pasos a desnivel, autopistas de alta velocidad, toneladas y toneladas de planchas de cemento sobre las calles, etc.); sin embargo, a pesar de esto, algunas ciudades han decidido demoler varias autopistas de alta velocidad heredadas por la generación anterior y convertir estos espacios en zonas peatonales y de esparcimiento público.

Cada vez más, la vida en los suburbios es desincentivada por las nuevas generaciones de urbanistas con cierto sentido social y ecológico, quienes se muestran interesados en la mejora

de la calidad de vida de las personas, lo que implica pasar menos tiempo en los trayectos entre la casa y el trabajo, y respirar aire menos contaminado. Por ello, están apostando por la redensificación de las ciudades y por hacer convivir los diferentes usos de suelo, de manera que en cada zona de la ciudad convivan edificios para vivienda, comercios de diverso tipo, escuelas, centros deportivos y culturales, entre otros servicios. El lado oscuro de estos replanteamientos urbanos es que muchas de las remodelaciones que se han hecho, incluso en este nuevo esquema urbano, son gestionadas y desarrolladas por los llamados desarrolladores inmobiliarios, quienes muchas veces quieren enriquecerse a toda costa, y han hecho cuanto está en sus manos para torcer la ley según sus intereses. Estos desarrolladores inmobiliarios privados, al no tener regulaciones estrictas por parte de los gobiernos de las ciudades, han generado el fenómeno conocido como gentrificación, que básicamente significa que los habitantes originales o que llevan muchos años viviendo en determinados barrios bien ubicados en la ciudad son expulsados de ellos de manera indirecta, ya que debido a las remodelaciones o a la construcción de nuevos edificios de lujo se comienza a especular sin control con los precios de compra y renta de departamentos, por lo que los servicios de la zona comienzan a encarecerse hasta que algunos habitantes ya no pueden pagar las nuevas rentas ni los servicios que el barrio ofrece, por lo que se ven obligados a irse de él; su lugar es ocupado, sobre todo, por jóvenes de clase media alta. Estos desarrolladores inmobiliarios no sólo han determinado sin regulación el modo de crecimiento de las zonas centrales o bien ubicadas de la ciudad, sino que su influencia se ha extendido a las periferias urbanas desde que gobiernos neoliberales les delegaron la función que otrora cumplían los gobiernos de construir vivienda masiva de interés social para los trabajadores, que cambió sustancialmente: las casas hechas por los desarrolladores privados se hacen por miles en zonas muy alejadas de los centros urbanos y se construyen sin ningún sentido de belleza, se redujeron las dimensiones de las casas hasta la burla (en México, miden entre 38 y 50 m²), las casas están hechas de materiales de mala calidad, y muchas veces, para colmo, las entregan sin los servicios prometidos (drenaje, iluminación pública, etc.). El resultado es que miles de estas viviendas han sido abandonadas por sus habitantes, vandalizadas, y se han convertido en focos de delincuencia, verdaderos lastres para las ciudades que, en el mejor de los casos, habrán de ser demolidas.

El derecho a la belleza urbana nunca ha existido ni su necesidad ha sido reconocida para las zonas marginadas y periféricas de la ciudad; sin embargo, desde hace algunas décadas esto

ya no sólo es así en las zonas periféricas, sino que mucha de la arquitectura que se hizo a partir del último cuarto del siglo XX vulneró también en otras zonas de la ciudad, habitadas por diversos estratos sociales, ese que considero es el derecho a la belleza. Bajo consideraciones pragmáticas y supuestamente modernas ignoraron la tradición arquitectónica y su sentido de excepcionalidad, y construyeron sosas moles de concreto. El resultado, otra vez, son edificios para vivienda y oficinas que terminaron por ser abandonadas y vandalizadas en muchas zonas de las ciudades, y ninguna ciudad parece salvarse de esto.

Como puede verse, a pesar de que varias modernidades urbanas han tenido lugar en todo el planeta desde que París fuera remodelado, el fortalecimiento del capital financiero y sus prácticas ha sido una constante. El capital financiero y la especulación que lo caracteriza ha llegado a tal grado de complejidad que ha provocado las más recientes e importantes crisis económicas en Estados Unidos (año 2006) y España (año 2007), causadas por burbujas inmobiliarias. La industria de la construcción se ha vuelto a tal grado un motor de desarrollo para las economías mundiales que tan sólo con seguir en movimiento dinamiza las economías, llegándose al absurdo de construirse edificios para vivienda no para que la gente viva en ellos sino sólo para especular con los precios. Para darnos una idea de las dimensiones que esto alcanza recuerdo lo dicho por David Harvey acerca de que entre los años 2000 y 2007 China compró más cemento que todo el cemento que utilizó Estados Unidos en 50 años. En ese periodo, se construyeron en China todo tipo de obras, incluso ciudades completas de lujo que nunca han sido habitadas o lo están muy poco. Por un lado, pues, hay ciudades —como Baltimore— con cientos o miles de casas y departamentos habitables pero vacíos, mientras en esa misma ciudad hay también miles de personas viviendo en las calles porque no pueden pagar una renta o hipoteca.

En cuanto a la representación de la ciudad, todas las etapas de la modernidad urbana han sido representadas por el arte. Desde su consolidación en el siglo XIX, la representación de la ciudad ya no dio marcha atrás, y no sólo eso: el arte sobre lo urbano ha dominado temáticamente desde entonces en todas o casi todas las disciplinas artísticas: pintura, dibujo, fotografía, literatura, cine, y, más recientemente, las series televisivas. Desde finales del siglo XIX y en los comienzos del siglo XX las más importantes representaciones de la ciudad corrieron a cargo de las vanguardias artísticas expresionista, futurista, dadaísta, y surrealista. Me parece importante señalarlo porque las vanguardias artísticas dieron virajes radicales a los

modos de representación en las artes, y configuraron de otros modos la experiencia urbana a través de sus obras o bien de la mera experiencia urbana cotidiana de vivir en ellas.

Durante el siglo XX la fotografía urbana terminó por consolidarse y ha sido ampliamente practicada por artistas y fotoperiodistas, mucho más que en el siglo XIX. En mucho, este cambio se debió al desarrollo de la tecnología de las cámaras fotográficas. La invención de la cámara Leica, en 1914, por ejemplo, significó un parteaguas para la fotografía como disciplina, que incentivó mucho la fotografía urbana y el fotoperiodismo. Esta cámara, a diferencia de las pesadas y voluminosas cámaras anteriores, era compacta, ligera y silenciosa, por lo que facilitó muchísimo la captura de momentos espontáneos con alta precisión en la fracción de segundo adecuada. La cámara Leica pronto se convirtió en la cámara por excelencia de los fotógrafos profesionales durante casi todo el siglo XX. Antes, la cámara Kodak, aparecida en 1888, había revolucionado la fotografía y su industria bajo el lema “oprime el botón, nosotros hacemos el resto”. Kodak introdujo el carrete circular de papel de 100 fotografías —en sustitución de las placas de cristal que se usaban— y se encargó de revelar las fotografías de sus usuarios. La compañía Kodak consolidó la industrialización de la fotografía a la vez que su democratización, pues gracias a su bajo coste y a la facilidad para tomar fotos e imprimirlas permitió a amplios públicos acceder a ella.

Las polémicas en torno a la naturaleza, valor epistémico, artístico y ético de la fotografía continúan por parte de fotógrafos e intelectuales. En siglo XX y XXI han hecho importantes reflexiones sobre la fotografía autores como Siegfried Kracauer, Water Benjamin, André Bazin, tiempo después Susan Sontag, y más recientemente filósofos como Kendall Walton, Noel Carroll o Diarmuid Costello. Se siguen tomando posturas y argumentando a favor o en contra de los mismos temas, aunque complejizados debido a la transformación de la tecnología fotográfica, donde la tecnología digital ha supuesto una variable importante en el enfoque de los problemas: el realismo de la fotografía y su incidencia en el valor epistémico y artístico de la fotografía; la manipulación de la imagen después del evento fotográfico; los límites de la fotografía artística en sus hibridaciones con la pintura; el probable —y acaso éticamente reprobable— supuesto embellecimiento de la pobreza, el sufrimiento, el hambre que tienen lugar debido, entre otras causas, a las guerras o migraciones por diversas causas.

La fotografía de vistas urbanas es hoy más un ámbito de la fotografía amateur que de la profesional, y dada la enorme cantidad de imágenes fotográficas que se producen, sobre todo

desde el advenimiento de la fotografía digital, al parecer ya no hay tiempo ni necesidad de ahondar en las imágenes. Se ha ido perdiendo, creo, la tendencia natural y el encanto hacia esta práctica. Esta capacidad de admiración acaso sólo será recuperada al cabo de muchos años, cuando las ciudades hayan cambiado lo suficiente como para que produzca admiración su aspecto anterior, si es que esas fotografías digitales, nunca respaldadas en papel, siguen existiendo.

FUENTES DE INVESTIGACIÓN

Referencias bibliográficas

ARISTÓTELES, *Poética*, Editorial Colofón, México, 2002. (Biblioteca nueva)

BAUDELAIRE, Charles, *Salones y otros escritos sobre arte*, Carmen Santos (trad.), Antonio Machado Libros, Madrid, 2005. (La balsa de la medusa).

_____, *Pequeños poemas en prosa*, Ediciones Coyoacán, México, 2009.

_____, *El spleen de París*, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

BAYER, Raymond, *Historia de la Estética*, Jasmin Reuter (trad.), Fondo de Cultura Económica, México, 2003.

BENJAMIN, Walter, *Dirección única*, Alfaguara, Madrid, 1987.

_____, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Bolívar Echevarría (Int.), Ítaca, México, 2003.

_____, *Breve historia de la fotografía*, Casimiro Libros, Madrid, 2018.

BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire: la experiencia de la modernidad*, Andrea Morales Vidal (trad.), editorial Siglo XXI, México, 1989.

FONTCUBERTA, Joan (editor), *Estética fotográfica: una selección de textos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

DURING, Ingemar, *Aristóteles*, Bernabé Navarro (trad. y edición), Instituto de investigaciones Filosóficas, UNAM, México, 2000.

EAGLETON, Terry, *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. Madrid, Cátedra, 1988.

FOUCAULT, Michel, *Sobre la Ilustración*, Tecnos, Madrid, 2006.

GOMBRICH, E.H., *La historia del arte*, Phaidon, Nueva York, 2008.

GRAVAGNUOLO, Benedetto, *Historia del urbanismo en Europa 1750-1960*, Akal, Madrid, 1998.

HARVEY, David, *París, capital de la modernidad*, José María Amoroto (trad.), Akal, Madrid, 2008. (Cuestiones de antagonismo)

Historia de la Fotografía, Taschen, Nueva York, 2018.

HAUSER, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte. Desde la Prehistoria hasta el barroco*, vol. 1, Valeriano Bozal (intr.), A. Tovar y F.P. Varas-Reyes (trad.). Random House Mondadori, México, 2007. (De Bolsillo)

_____, *Historia social de la literatura y el arte II*, Valeriano Bozal (intr.), Desde el Rococó hasta la época del cine, Tovar y F.P. Varas-Reyes (Trad.). Random House Mondadori, México, 2007. (De Bolsillo)

JAEGER, Werner, *Paideia. Los ideales de la cultura griega*, Joaquín Xirau (trad.), Fondo de Cultura Económica, México, 2000.

JAUSS, Hans Robert, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Ricardo Sánchez Ortiz (trad.), Antonio Machado Libros, Madrid, 2004. (La balsa de la medusa)

NETTEL, Patricia y Sergio Arroyo (eds.), *Aproximaciones a la modernidad. Paris-Berlín, siglos XIX y XX.*, México, UAM-Xochimilco, 1997.

PALMIER, Jean-Michel, “Baudelaire, Benjamin: historia de un reencuentro”, en *Dosalos*, núm. 7, noviembre-diciembre, 1999.

PAZ, Octavio, “Baudelaire, crítico de arte”, en *Los privilegios de la vista*, Obras completas, tomo , Fondo de Cultura Económica, México, 1998.

RODRÍGUEZ Ruíz, Delfín, Helena Pérez Gallardo *et al.*, *Mirar la arquitectura. Fotografía monumental en el siglo XIX*, Biblioteca Nacional de España, 2015.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Bohdan Dziemidok (presentación), Francisco Rodriguez (trad.), Alianza Editorial-Técno, Madrid.

_____, *Historia de la estética T. III. La estética moderna. De 1400 a 1700*, Danuta Kurzyca (trad.), Akal, Madrid, 2004.

WALDBERG, Patrick, *Dadá, la función del rechazo. Surrealismo, la búsqueda del punto supremo*, FCE, México, 2004.

ZAMBRANO, María, *Hacia un saber sobre el alma*, Alianza, Madrid, 2005.

Referencias de internet

ATENCIA-LINARES, Paloma, “Fotografía (Filosofía de la)”, Enciclopedia de la Sociedad Española de Filosofía Analítica, 2018. Disponible en <http://www.sefaweb.es/fotografia-filosofia-de-la/?print=pdf> (Consultado el 10 de julio de 2019)

COLORADO Nates, Oscar, “Eugène Atget, el documentador”, disponible en <https://oscarenfotos.com/2012/06/03/eugene-atget-el-primer-fotografo-moderno/> (consultado el 8 octubre de 2019)

“Naturaleza y límite en el pensamiento griego antiguo”. Disponible en <https://canal.uned.es/video/5a8d165db1111f0a4c8b457d>. (Consultado el 5 de febrero de 2019)

“Representar la ciudad en la edad moderna: una estrategia del poder”. Disponible en <https://canal.uned.es/video/5a6f31c1b1111fb50f8b4862>. (Consultado el 7 de marzo de 2019)

Bibliografía (no citada)

ATGET, Eugène, *Eugène Atget, 1857-1927 : Paris*, essay by Andreas Kruse, edited by Hans Christian Adam, Taschen, Koln, 2001.

BALZAC, Honoré de, *Cuentos completos: de La Comedia Humana*, Mauro Armiño (ed. y trad.), Páginas de Espuma, Madrid, 2014.

_____, *Tratado de la vida elegante*, Lluís María Todó(trad.), Editorial Impedimenta, Madrid, 2011. (El Panteón Portátil de Impedimeta)

BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes*, Rolf Tiedemann (editor), Akal, Madrid, 2005.

COLOMER, Eusebio, *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger. El idealismo: Fichte, Schelling y Hegel*, Vol. II, Herder, Barcelona, 2000.

COSTELLO, Diarmuid, *On Photography. A Philosophical inquiry*. Routledge, New York, 2018.

DAUMIER, Honoré, *Honoré Daumier y su siglo 1808-1879*, Ana Zagury y Flora Botton-Burlá (trad.), Seth Joel y Joel Breger(fotografías), Fundación Armand Hammer, México, 1980.

DOMINGUEZ, Michael, Christopher, *El XIX en el XX. Sexto piso y Universidad del Claustro de Sor Juana*, México, 2010.

DOSTOIEVSKY, *Memorias del subsuelo*, Universidad Veracruzana, México, 2004

ECO, Humberto *et al.*, *Socialismo y Consolación. Reflexiones en torno a “Los Misterios de París”, de Eugene Sue*, Tusquets editores, Barcelona, 1970.

GOGOL, Nicolai, *Cuentos de San Petesburgo*, Carlos Fuentes (pról.), Universidad Veracruzana, México, 2004.

KANT, Immanuel, *Crítica del discernimiento*, R. Aramayo y Salvador Mas (ed., trad., y notas), Antonio Machado Libros, Madrid, 2003. (Mínimo tránsito)

MASIERO, Roberto, *Estética de la arquitectura*, Francisco Campillo (trad.), Antonio Machado Libros, Madrid, 2003. (La balsa de la Medusa).

SÁNCHEZ, Vázquez, Adolfo (Comp.), *Antología. textos de Estética y teoría del arte*, UNAM, México, 1978. (Lecturas universitarias).

SAFRANSKI, Rüdiger, *Schiller o la invención del idealismo alemán*, Raúl Gabás (trad.), Tusquets, Madrid, 2006.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw, *Historia de la estética T. I. La estética antigua*, Akal, Madrid, 2004.

_____, *Historia de la estética T. II. La estética medieval*, Akal, Madrid, 2004.

WALDEN, Scott (editor), *Photography and Philosophy. Essays on the pencil of nature*, Blackwell Publishing, Oxford, 2008.

Fuentes de Internet (no citadas)

ATENCIA-LINARES, Paloma., “Filosofía y fotografía”(entrevista). Disponible en <https://canal.uned.es/video/5a6f9bedb1111f0b4c8b4599> (Consultado el 5 de febrero de 2019)

PRADA, Juan Martín, “Kant: lo agradable, lo bello y lo bueno”. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=aBnexeC59Uk&t=32s>. (Consultado el 2 de mayo de 2108)

“Patinir y la invención del paisaje”. Disponible en https://canal.uned.es/video/5a6f5795b1111f5c628b4ad2?track_id=5a6f5797b1111f5c628b4ad5 (Consultado el 7 de marzo de 2019)

“Arquitecturas pintadas. Del renacimiento al siglo XVIII”. Disponible en <https://canal.uned.es/video/5a6f5745b1111f5c628b47e0> (Consultado el 10 de marzo de 2019)

“El arte en el siglo XVIII y XIX”. Disponible en https://canal.uned.es/video/5a6f56b5b1111fb0608b456a?track_id=5a6f56b6b1111fb0608b456d (Consultado el 10 de marzo de 2019)

“La visión de la ciudad en el siglo XVIII: tradición y modernidad”. Disponible en <https://canal.uned.es/video/5a6f3d77b1111f4f578b456a> (Consultado el 15 de marzo de 2019)

“La pintura de paisaje en la ciudad moderna”. Disponible en <https://canal.uned.es/video/5a6f3d7bb1111f4f578b457d> (Consultado el 17 de marzo de 2019)

“Los paisajistas románticos”. Disponible en <https://canal.uned.es/video/5a6f3da4b1111f4f578b46a2> (Consultado el 17 de marzo de 2019)

“Courbet y el realismo en Francia”. Disponible en

<https://canal.uned.es/video/5a6f3da4b1111f4f578b469d> (Consultado el 18 de marzo de 2019)

“La mirada contemporánea de Piranesi”. Disponible en
<https://canal.uned.es/video/5d2d86efa3eeb075548b456a> (Consultado el 19 de marzo de 2019)

“Los espacios de Piranesi”. Disponible en
<https://canal.uned.es/video/5ceea852a3eeb015628b4569> (Consultado el 19 de marzo de 2019)

“El edificio como cómplice de la ciudad”. Disponible en
<https://canal.uned.es/video/5a6f325ab1111fb50f8b4c39> (Consultado el 25 de marzo 2019)

“La ciudad preindustrial”. Disponible en
<https://canal.uned.es/video/5a6fa210b1111f086d8b457d> (Consultado el 6 de abril de 2019)

“¿Qué es la ciudad postindustrial?”. Disponible en
<https://canal.uned.es/video/5a6f2a96b1111f57648b4621> (Consultado el 6 de abril de 2019)

“Julia Margaret Cameron: La fotografía como arte”. Disponible en
<https://canal.uned.es/video/5a6f3d8cb1111f4f578b45ee> (Consultado el 7 de abril de 2019)

“El urbanismo Barroco”. Disponible en
<https://canal.uned.es/video/5a6f3da6b1111f4f578b46b1> (Consultado el 10 de abril de 2019)

“Arquitectura del Renacimiento”. Disponible en
<https://canal.uned.es/video/5a6f3daab1111f4f578b46de> (Consultado el 10 de abril de 2019)

“Arquitectura prerromántica”. Disponible en
<https://canal.uned.es/video/5a6f3d8cb1111f4f578b45ee> (Consultado el 11 de abril de 2019)