



Facultad de Artes. Licenciatura en Arte Digital.

Antología para la UA Básico en videoarte II

Autor:

M. E. V. Mariano Carrasco Maldonado.

Fecha de elaboración: Julio de 2015



Índice.

[2] Programa de la UA Básico en videoarte I

[6] Mapa curricular.

[8] Rúbrica para la evaluación de ensayos.

[10] Presentación.

[11] Introducción.

[12] Espacio y vanguardias artísticas: Inmaculada López Vílchez.

[32] La ruptura alienante: tradición y posmodernismo: Roberto Pinheiro Machado.

[59] Once tesis para una teoría materialista de la fotografía y cuatro aproximaciones: Pablo Huerga

[89] El testimonio de las imágenes. Fotografía e historia. Beatriz de las Heras Herrero.

[94] La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía. Ana Muñoz.

[113] La modernidad como imaginario: la excepcionalidad de Europa o la modernidad como geografía y como experiencia de Europa: Luis Fernando Marín.

[135] Lista de lecturas y referencias de la lectura.

[136] Bibliografía general y complementaria.

Programa de la UA Básico en videoarte I

A. información general.

OBJETIVOS DEL ÁREA CURRICULAR

Arte digital

Analizar los conocimientos y los procedimientos para la aplicación y recreación de los aspectos afectivos (el problema), sintácticos, (el objeto) y conceptuales (la idea) del manejo de la forma, el espacio y el tiempo, para la producción artística en la animación, el videoarte y la imagen fija, dentro de la cultura digital.

NOMBRE DE LA UA: Básico en videoarte I (Optativa Núcleo Integral)

OBJETIVOS DE LA UA: Delinear los conocimientos básicos de la creación desde los aspectos afectivos (problema), para la manipulación de la forma secuencial en el videoarte.

Créditos: 7

Total de horas: 9

Horas prácticas: 9

Horas teóricas: 0

Fecha de elaboración: Julio de 2015.

Autor: M. E. V. Mariano Carrasco Maldonado.

B. Presentación.

Objetivos del programa educativo:

El curso explora las características fundamentales que caracterizan las prácticas artísticas. El arte como institución frente a la potencia de las prácticas artísticas. Y es que, éstas parten de una dificultad para poder encasillarlas en una corriente dado que son más amplias que el fenómeno del arte como lo institucionalizado. El recorrido consiste en ofrecer corrientes artísticas e invitar al alumno a que analice su producción en función de una práctica que por principio parte de una indeterminación de sentido.

Finalmente, el alumno tendrá contacto con el pensamiento semiótico de Charles Morris bajo los conceptos de lo sintáctico, semántico y pragmático. A partir de una reflexión filosófica se le invita al alumno a colocar su producción dentro de categorías que le pueden ayudar a realizar un análisis de su propia producción con una estrategia que deviene del propio conocimiento y es fundamental para la academia. A continuación se enlistan las actividades que se realizan durante el semestre:

- Escribir ensayos para el desarrollo de una habilidad de lecto-escritura.
- Implementar procesos para la producción de objetos.
- Fomentar trabajos en equipo para exposiciones relacionados con el tema del videoarte como práctica artística.
- Diseñar modelos de pensamiento en función de mapas mentales.
- Detonar la inquietud de las prácticas artísticas a partir de exposiciones
- Ayudar al alumno a encontrar su propio campo afectivo y que derive en una producción de objetos con una estética propia.

Visión global del curso Básico en videoarte I

El objetivo del programa está centrado en dos funciones: lo primero consiste en ejemplificar los conocimientos básicos, los aspectos sintácticos del objeto y el manejo del espacio para la realización de videoarte. El objetivo es que el alumno pueda manejar los códigos que se usan para construir una gramática audiovisual según los códigos fotográficos, cinematográficos y televisivos. El libro base para esta unidad es “Guión para medios audiovisuales: cine, radio y televisión de Maximiliano Maza Pérez, Cristina Cervantes De Collado.

Lo segundo consiste en organizar los conocimientos básicos, resumiendo desde los conocimientos desde los aspectos sintácticos del objetos, el análisis y la ocupación del espacio que conformará el momento para la producción de videoarte. El material fuente para este propósito consiste en un objeto interactivo “How to make your movie” and interactive film school cuya cualidad consiste en ofrecer estrategias visuales para asimilar y organizar las estructuras narrativas. Además de incluir una metodología clara sobre pre-producción, producción y pos-producción.

Finalmente el alumno en conjunto con estos dos ejes del curso será introducido a la lógica de las prácticas artísticas que han devenido con la práctica del video en el siglo XX. Es fundamental que durante el semestre el alumno aprenda las reglas básicas para la construcción de narrativas visuales y luego que, pueda jugar con los códigos o reglas de la gramática audiovisual desde el campo del arte, es decir desde las prácticas artísticas.

C. Estructura de contenidos y apartados.

Unidad I: Guión para medios audiovisuales: cine, radio y televisión.

Unidad II: Gramática de lo visual.

Unidad III: Prácticas artísticas y el videoarte.

D. Método de evaluación.

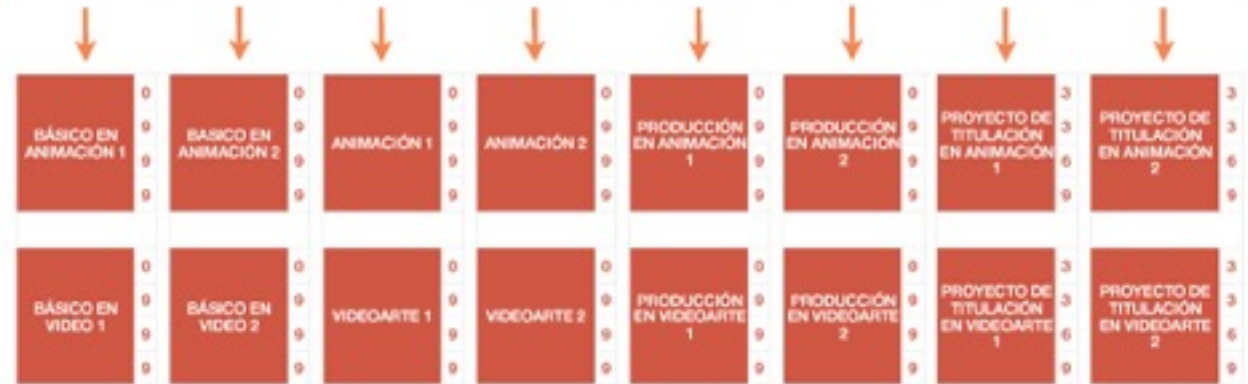
La evaluación se divide en cuatro partes y es continúa, según el nivel de participación en el salón de clases 10%, entrega de documentos - que incluyen reflexión social y propia de códigos del arte - perteneciente a otro 10%. Ensayos durante el semestre 30%, obra relacionada a un campo afectivo 35% y finalmente montaje 15%. Cabe señalar que, la antología está encaminada a detonar reflexiones desde los movimientos sociales que influenciaron el arte. Es importante señalar que todos los temas son vistos en función de las prácticas artísticas según el concepto del Dr. Alberto López Cuenca. A continuación sólo parámetros de evaluación para el porcentaje de ensayos.

E. Mapa Curricular:

Facultad de Artes. Plan de estudios 2010.
Licenciatura en Arte Digital.

ÁREA DIGITAL

PERIODO 1	PERIODO 2	PERIODO 3	PERIODO 4	PERIODO 5	PERIODO 6	PERIODO 7	PERIODO 8	PERIODO 9	PERIODO 10
PENSAMIENTO ELECTRÓNICO 3 3 6 9	VIDEOARTE 3 3 6 9	OPTATIVA 1 NÚCLEO INTEGRAL 0 0 0 9	OPTATIVA 2 NÚCLEO INTEGRAL 0 0 0 9	OPTATIVA 3 NÚCLEO INTEGRAL 0 0 0 9	OPTATIVA 4 NÚCLEO INTEGRAL 0 0 0 9	OPTATIVA 5 NÚCLEO INTEGRAL 0 0 0 9	OPTATIVA 6 NÚCLEO INTEGRAL 0 0 0 9	OPTATIVA 7 NÚCLEO INTEGRAL 3 3 6 9	OPTATIVA 8 NÚCLEO INTEGRAL 3 3 6 9
IMAGEN Y ANIMACIÓN DIGITAL 3 3 6 9	IMAGEN ELECTRÓNICA 3 3 6 9								



HT 6
HP 6
TH 12
CR 18

HT 6
HP 6
TH 12
CR 18

HT 0
HP 9
TH 9
CR 9

HT 0
HP 9
TH 9
CR 9

HT 0
HP 9
TH 9
CR 9

HT 0
HP 9
TH 9
CR 9

HT 0
HP 9
TH 9
CR 9

HT 0
HP 9
TH 9
CR 9

HT 0
HP 9
TH 9
CR 9

HT 0
HP 9
TH 9
CR 9

HT HORAS TEÓRICAS
HP HORAS PRACTICAS
TH TOTAL DE HORAS
CR CRÉDITOS

NÚCLEO BÁSICO CURSOS Y ACREDITAR 4 UA
12
12
24
36

NÚCLEO INTEGRAL ACREDITAR 8 UA
-
72
72
72

PROYECTUAL

REPRESENTACIÓN VISUAL

SINTÁCTICA

TEÓRICO COGNITIVA

ESTRATÉGICA

ÍNDICE

MAPA

Secretaría de Docencia • Dirección de Estudios Profesionales

EXTRAS

MAPA CURRICULAR DE LA LICENCIATURA EN ARTE DIGITAL 2010

PERIODO 1		PERIODO 2		PERIODO 3		PERIODO 4		PERIODO 5		PERIODO 6		PERIODO 7		PERIODO 8		PERIODO 9		PERIODO 10			
CONCEPTOS DE ARTE EN LA RED	1 5 6 7	ARTE EN LA RED	1 5 6 7	CONCEPTOS DE ARTE SONORO	1 5 6 7	ARTE SONORO	1 5 6 7	ARTE Y LENGUAJE	3 0 3 6	ARTE Y TECNOLOGÍAS INTERACTIVAS	1 5 6 7	ANÁLISIS CINEMATOGRAFICO	3 0 3 6	ARTE DIGITAL EMERGENTE	1 5 6 7	TITULACIÓN DE PROYECTO ARTISTICO I	3 3 6 9	TITULACIÓN DE PROYECTO ARTISTICO II	3 3 6 9		
HISTORIA DEL ARTE	3 0 3 6	HISTORIA DEL ARTE ELECTRONICO	3 0 3 6	DIBUJO MEMORIA	0 6 6 6	DIBUJO CULTURA	0 6 6 6	CONCEPTOS DE ARTE Y TECNOLOGÍAS INTERACTIVAS	1 5 6 7	DIBUJO CONCEPTO	0 6 6 6	INGLÉS C1	2 2 4 6	ESTUDIOS VISUALES	3 0 3 6	GESTIÓN DE PROYECTOS	3 0 3 6	OPTATIVA 8 NÚCLEO INTEGRAL	3 3 6 9		
IMAGEN Y ANIMACIÓN DIGITAL	3 3 6 9	IMAGEN ELECTRONICA	3 3 6 9	INVESTIGACIÓN DEL PROYECTO ARTISTICO I	3 3 6 9	INVESTIGACIÓN DEL PROYECTO ARTISTICO II	3 3 6 9	DIBUJO NARRACIÓN	0 6 6 6	GUIÓN	3 0 3 6	TEMAS SELECTOS DE ARTE DIGITAL	1 5 6 7	INGLÉS C2	2 2 4 6	OPTATIVA 7 NÚCLEO INTEGRAL	3 3 6 9	PRÁCTICA PROFESIONAL	30		
INVESTIGACIÓN I	3 3 6 9	INVESTIGACIÓN II	3 3 6 9	ESTÉTICA	3 0 3 6	SEMÍOTICA	3 0 3 6	PROYECTO ARTISTICO I	3 3 6 9	PROYECTO ARTISTICO II	3 3 6 9	PRODUCCIÓN DE PROYECTO ARTISTICO I	3 3 6 9	PRODUCCIÓN DE PROYECTO ARTISTICO II	3 3 6 9						
PENSAMIENTO ELECTRONICO	3 3 6 9	VIDEOARTE	3 3 6 9	OPTATIVA 3 DE SINTÁCTICA, NÚCLEO SUSTANTIVO	0 3 3 3	OPTATIVA 4 DE SINTÁCTICA, NÚCLEO SUSTANTIVO	0 3 3 3	OPTATIVA 3 NÚCLEO INTEGRAL	0 9 9 9	OPTATIVA 4 NÚCLEO INTEGRAL	0 9 9 9	OPTATIVA 1 DE REPRESENTACIÓN VISUAL, NÚCLEO SUSTANTIVO	0 6 6 6	OPTATIVA 2 DE REPRESENTACIÓN VISUAL, NÚCLEO SUSTANTIVO	0 6 6 6						
DIBUJO MIMESIS	0 6 6 6	DIBUJO SECUENCIA	0 6 6 6	OPTATIVA 1 NÚCLEO INTEGRAL	0 9 9 9	OPTATIVA 2 NÚCLEO INTEGRAL	0 9 9 9					OPTATIVA 5 NÚCLEO INTEGRAL	0 9 9 9	OPTATIVA 6 NÚCLEO INTEGRAL	0 9 9 9						
OPTATIVA 1 DE SINTÁCTICA, NÚCLEO SUSTANTIVO	0 3 3 3	OPTATIVA 2 DE SINTÁCTICA, NÚCLEO SUSTANTIVO	0 3 3 3																		
HT 13 HP 20 TH 33 CR 46	HT 13 HP 20 TH 33 CR 46	HT 7 HP 26 TH 33 CR 40	HT 7 HP 26 TH 33 CR 40	HT 7 HP 23 TH 30 CR 37	HT 7 HP 23 TH 30 CR 37	HT 9 HP 25 TH 34 CR 43	HT 9 HP 25 TH 34 CR 43	HT 9 HP 6 TH 15 CR 24	HT - HP - TH 12 CR 48												
HT HORAS TEÓRICAS HP HORAS PRÁCTICAS TH TOTAL DE HORAS CR CRÉDITOS	NÚCLEO BÁSICO CURSAR Y ACREDITAR 11 UA 29 22 51 80	NÚCLEO SUSTANTIVO CURSAR Y ACREDITAR 20 UA 34 74 108 142	NÚCLEO SUSTANTIVO CURSAR Y ACREDITAR 5 UA 0 24 24 24	NÚCLEO INTEGRAL CURSAR Y ACREDITAR 0 AU + 1 ACTIVIDAD ACADÉMICA 18 20 38 86	NÚCLEO INTEGRAL ACREDITAR 0 UA - - - 72	TOTAL DEL NÚCLEO BÁSICO 11 UA PARA CUBRIR 80 CRÉDITOS	TOTAL DEL NÚCLEO SUSTANTIVO 28 UA PARA CUBRIR 166 CRÉDITOS	TOTAL DEL NÚCLEO INTEGRAL 18 UA + 1 ACTIVIDAD ACADÉMICA PARA CUBRIR 158 CRÉDITOS													

ARTE DIGITAL
PROYECTUAL
REPRESENTACIÓN VISUAL
SINTÁCTICA
TEÓRICO COGNITIVA
ESTRATÉGICA

ÍNDICE
OPTATIVAS
Secretaría de Docencia • Dirección de Estudios Profesionales
EXTRAS

F. Rúbrica para la evaluación de ensayos.

Un ensayo es una breve pero específica explicación de tu obra: el qué, el por qué y el cómo. Debe ser por lo menos 1500 palabras. Por favor, usa oraciones completas apegadas con la gramática y revisa la ortografía:

1. Explique su proceso (medio y técnica). ¿Cómo se hizo? ¿Qué materiales de arte seleccionaste y por qué?
2. Describe la idea detrás de tu obra. ¿Qué historia o mensaje están implícitos? ¿Qué significa para ti?
3. ¿Por qué crees eso? ¿Cuáles son tus razones para la creación de esa obra en concreto? ¿Qué quieres que tu audiencia sienta y piense mientras observa o participa?

Características de evaluación del ensayo:

- 25%: Creatividad y originalidad para representar aspectos de la sociedad contemporánea: el texto refleja procesos que están vinculados a problemáticas sociales y/o culturales contemporáneos.
- * 25%: Uso e integración de artistas visuales diferentes: los párrafos presentan variedad e integración de por lo menos tres técnicas visuales diferentes.
- * 25%: Claridad y suficiencia del documento analítico: el documento contiene información suficiente, clara y con profundidad analítica. El documento contiene referencias debidamente utilizadas con el formato APA.
- * 25%: Narratividad y discurso en la sucesión de párrafos: la serie de párrafos constituye un texto u obra con un discurso general.

Características del ensayo por párrafos.

1. El primer párrafo presenta la tesis o postura para argumentar en el ensayo.
2. El segundo párrafo incluye un concepto de algún autor con el cual referir su postura en el ensayo.
3. Los párrafos (3-5) mencionan artistas con el concepto mencionado y la postura durante el ensayo. El alumno es capaz de ligar casos de ensayos con artistas, conceptos, problemáticas o vida cotidiana.
4. Los párrafos(5-9) el alumno es capaz de realizar un proceso de reflexión desde el campo afectivo sobre sus procesos y aterrizarlo con el concepto mencionado durante los primeros párrafos.
5. Los párrafos (10-14) describen problemáticas contemporáneas y son capaces de ligar fenómenos de la vida cotidiana con artistas o conceptos.
6. Los párrafos (15-18) el alumno es capaz de describir su producción a través de un proceso narrativo adecuado.
7. El alumno es capaz de sintetizar conclusiones y consolidar con todo el trayecto del texto su postura.

Presentación.

La selección de textos está enfocada en los movimientos sociales que tuvieron lugar en los siglos XIX y XX en cuyo caso fueron abordados bajo conceptos de la modernidad y la posmodernidad. Son los artistas de la vanguardia quienes empiezan a establecer procesos, conceptos, representaciones para hacer frente a la institución del arte percibido desde la academia. La pintura, la fotografía, el cine, la televisión y el video comparten percepciones sobre la representación. Son las prácticas artísticas las encargadas de mirar a los medios desde miradas y necesidades de cada artista situado en un contexto socio-histórico. La función de las lecturas de “Espacio y vanguardias artísticas. Inmaculada López Vílchez”, “La ruptura alienante: tradición, vanguardias y posmodernismo. Roberto Pinheiro Machado” y “La modernidad como imaginario: la excepcionalidad de Europa o la modernidad como geografía y como experiencia histórica de Europa. Luis Fernando Marín” pretenden realizar una reflexión sobre la importancia de atender los fenómenos artísticos desde múltiples campos de conocimiento sin olvidar su propia autonomía. De ese modo, las siguientes lecturas: “El testimonio de las imágenes. Fotografía e historia. Beatriz de las Heras Herrero”, “Once tesis para una teoría materialista de la fotografía y cuatro aproximaciones metodológicas. Pablo Huerga Melcón.” y “La mujer como objeto (modelo) y sujeto(fotógrafa) en la fotografía. Ana Muñoz” se sitúan en la mirada fotográfica para invitar a la reflexión sobre la aparición del video en el siglo XX. La pregunta está lanzada: puede el videoarte constituirse en el siglo XXI en las relaciones con los medios que han devenido en el campo del arte.



FACULTAD DE ARTES
ANTOLOGÍA PARA LA UA: BÁSICO EN VIDEOARTE I

LECTURAS

JULIO DE 2015



**Lectura 01: Espacio y
vanguardias artísticas.
Inmaculada López Vílchez.**

Espacio y vanguardias artísticas

Space and modern movements in art

INMACULADA LÓPEZ VÍLCHEZ

P.T.U. Dpto. de Dibujo.

Facultad de Bellas Artes.

Universidad de Granada.

inlopez@ugr.es

Recibido: 22 de enero de 2007

Aprobado: 7 de febrero de 2007

RESUMEN:

Transcurridos ya cien años desde la aparición de las denominadas Vanguardias Artísticas, el trabajo pretende mostrar un antes y un después en la representación del espacio que supone la definitiva negación del cuadro entendido como ventana, enunciado por Alberti en el Renacimiento, que intentaba suplantar la ausencia del objeto a través de la fidelidad al mismo. No se trata únicamente de un cambio en la apariencia formal de la obra, ante todo, lo que se plantea es una ruptura del mismo concepto de representación que niega el sometimiento a la normatividad. Se confiere especial atención al cuestionamiento del principal sistema de representación espacial empleado por los artistas hasta la fecha, fundamentado en la perspectiva cónica, que afecta tanto a los nuevos procedimientos como a los innovadores conceptos que generan las obras. Este artículo profundiza sobre la relación de los aspectos formales y conceptuales que plantearon la ruptura del modelo tradicional de representación, tomando como punto de partida real y simbólico, la destrucción y reconstrucción del modelo característico del occidente europeo, basado en la perspectiva renacentista.

PALABRAS-CLAVE: Vanguardias artísticas, perspectiva, representación pictórica, espacio, pintura, siglo XX.

López, I. 2007: Espacio y vanguardias artísticas. *Arte, Individuo y Sociedad*, 19: 117-134

ABSTRACT

It has been one hundred years since the apparition of the Modern movements, this work pretends to show a before and an after of the representation of space that supposes the definitive negation of the picture, learned as window, named for Alberti into the Renaissance, that tries to supplant the object's absence through itself fidelity.

It's not just a change of the work formal appearance; above all, it establish a rupture of the same concept of representation that denies the subjection to the normativity.

It confers an special attention to the main system of spatial representation used for the artists until today, based on the conical perspective, that feigns to the news procedures and the innovating concepts that generates the work of art.

This article goes deep into the relationship of the formal and conceptual aspects that plans the traditional model rupture, taking a real and symbiotic point of departure the destruction and the reconstruction of the characteristic model of European Occident, based on the Renaissancist perspective.

KEY WORDS: Modern movements in art, Perspective, Pictorial Representation, Space, Picture, XX century.

López, I. 2007: Space and modern movements in art. *Arte, Individuo y Sociedad*, 19: 117--134

SUMARIO

- I. "Los cuadros que valen la pena ser pintados no representan nada".
- II. Vanguardia y sociedad.
- III. La verdad geométrica en entredicho o la "subjetividad en el orden de la objetividad".
- IV. La nueva representación.
 - IV.1. Espacio reconsiderado.
 - IV.2. La cuarta dimensión: el tiempo.
 - IV.3. Negación de las categorías: interpretación.

I. "Los cuadros que valen la pena ser pintados no representan nada".

Estas tempranas fechas del nuevo siglo, coinciden con la conmemoración del primer centenario de las Vanguardias artísticas que, por establecer un momento referencial, pueden materializarse en la fecha en la que vio la luz el primer manifiesto fundacional de Die Brücke en Alemania en 1905.

Por lo tanto, desde nuestra visión, que ya podemos calificar de histórica, las Vanguardias suponen el punto de inflexión más notable y el definitivo impulso creador que caracteriza el arte contemporáneo. Han transcurrido cien años en los que aún se dan forma a gran parte de los contenidos ideológicos de entonces y lo que, en un periodo relativamente pequeño de tiempo, estableció una fractura histórica, puede revisarse hoy desde múltiples escenarios y puntos de vista.

El periodo de tiempo que antecede a los movimientos de Vanguardia, el modelo representativo tradicional se somete a revisión, no sólo desde la plástica, sino que también desde la literatura y otras manifestaciones comienzan a cuestionarse los roles tradicionalmente asignados a la palabra y la imagen, se alteran los ritmos narrativos icónicos, la subordinación de las palabras a las imágenes y viceversa, la rigidez de los formatos y las composiciones, se renuncia a la lectura unívoca. Ante todo, tanto la obra literaria como la plástica asumen su propia naturaleza insubordinable a otra realidad distinta: el lienzo muestra un problema puramente pictórico y no queda únicamente sometido a ser el reflejo de otra realidad.

Si atendemos a las tres figuras claves que para Foucault (1968) simbolizan la materialización de este cambio, podemos comprobar cómo cada una de ellas aporta una significación distinta y todas en su conjunto, se complementan conscientemente a través de obras y reflexiones. Klee, Kandinsky y Magritte liberan definitivamente la representación de la referencialidad. Podemos proponer una doble ruptura: formal y conceptual, que en Magritte sirve particularmente a nuestros fines, ya que rompe el concepto tradicional de representación bajo el respeto de las mismas normas que construyen el modelo tradicional. Quiebra la representación desde sus propias reglas de funcionamiento, que ahora se emancipan de las funciones tradicionalmente asumidas y cuestionan su razón de ser:

El arte se degrada imitando a lo real y lo que debe hacer es revelarlo... Los cuadros que valen la pena ser pintados no representan nada, y de ahí la pregunta infantil que se formula algunas veces ante mis cuadros. Se ve distintamente lo que muestran y se preguntan por lo que representan. (Magritte, 2003).

II. Vanguardia y sociedad.

El término Vanguardia, da cabida a un conglomerado heterogéneo de propuestas, individuos y modelos de pensamiento, pero la asociación etimológica del vocablo Vanguardia para agrupar los movimientos artísticos no es del todo accidental. Su relación con los conceptos de progreso, avance, avanzadilla, dinamismo, delantera, evolución... encajan perfectamente en el contexto social del momento, convulso y donde los cambios, se pretende que afecten a todos los ámbitos ideológicos motivados por el desarrollo industrial que hace adaptarse a los nuevos tiempos.

La Vanguardia tampoco nace accidentalmente, por el contrario, es consecuencia lógica de unos profundos cambios sociales que provienen prácticamente de todos los ámbitos del conocimiento y que repercuten sobre todo, en la industrialización, la mecanización, la generación de un mercado basado en la oferta y la demanda y el ataque frontal a las categorías sociales impuestas desde el Antiguo Régimen, desbancadas ahora por una incipiente y rica burguesía.

En el ámbito artístico los cambios también son radicales, la primera prueba testimonial se produce en Francia en 1863 cuando, de modo muy forzado, se reconoce una alternativa al arte oficial presente en los Salones, celosamente custodiados por las Academias, a través de la creación del Salon de Refusés donde tienen cabida artistas cuya obra había sido rechazada por la centenaria Academie Royale de Peinture et Sculpture de París.

Estos cambios, según Poggioli (Poggioli, 1964) reflejan de modo muy patente, otro mucho más profundo que afectará al sistema artístico en sus raíces más hondas y es el que se refiere al propio modelo profesional de artista. Por primera vez, la obra del autor es gestionada a través de un marchante que controla el volumen de su producción, le proporciona ciertas garantías en cuanto a la venta de su obra y establece el modelo

mercantil de oferta y demanda controlada en la práctica artística. Nace la figura de un profesional, que trata la obra de arte como una mercancía con las ventajas e inconvenientes que ello conlleva. La imposición de este nuevo modelo profesional de artista, rompe radicalmente con los principios heredados de la tradición: el modelo gremial o corporativo y el modelo académico, aunque no acaba definitivamente con ellos. Por lo que durante el siglo XX, conviven con mayor o menor fortuna los tres, aportando cada uno de ellos notables muestras.

El modelo corporativo de herencia medieval, tiene su mejor representación en la conocida Escuela de la Bauhaus (Alemania 1919-1933), concebida como gremio de artistas, donde se defendía la integración del creador en la sociedad y se propugnaba eliminar las barreras entre arte y artesanía, levantadas desde hacía centurias, tras la consideración liberal del arte.

En cuanto al modelo académico, perdura aunque con menor pujanza en el ámbito mercantil del pasado siglo, y sobrevive a través de los centros de enseñanza artística, muy lastrados aún por el peso de la tradición en los cuales se defiende el ideal de un artista que nace del aprendizaje y la práctica supervisada por los maestros.

Por lo tanto, este gran cambio que afecta al nuevo rol del artista en la sociedad, tiene su reflejo marcado en las obras que produce, que deben ser igualmente rupturistas ante la tradición que se desea romper. Por ello, casi toda la producción de Vanguardia se une en un objetivo común: el de mostrar una obra nueva, inédita y en marcada contradicción con lo admitido hasta el momento como arte oficial.

Sin entrar a valorar los factores que produjeron el cambio, sus antecedentes e incluso sus consecuencias, el aspecto que mayor interés nos ofrece para plantear en este trabajo, se centra en valorar cuáles fueron los recursos plásticos de los que se sirvieron los artistas de vanguardias para hacer evidente lo que algunos autores han dado en llamar como la quiebra de la representación (García Leal, 2002).

Sobre todo hemos de asociar en este análisis cómo a través o detrás de una lectura formalista de las obras pictóricas, se puede vislumbrar una importante ruptura conceptual. También nos resulta válido plantear la cuestión a la inversa: un nuevo modo de pensamiento genera un cambio en la apariencia de las representaciones.

De modo sintético, podemos precisar en tres, los aspectos fundamentales que caracterizan las nuevas formas visuales:

- El elemento más visible de esta ruptura es el manifiesto rechazo al modelo representativo tradicional, encarnado desde el Renacimiento, en la representación de un espacio cartesiano a través de las leyes de la perspectiva geométrica.

- De modo paralelo a esta negación de la objetividad representativa del espacio, se cuestiona igualmente el factor de temporalidad en la obra, entendiendo el tiempo como la introducción de una cuarta dimensión representacional.

- Y el tercer aspecto a considerar, se refiere a la presentación de la propia obra que ahora se interpreta de modo totalmente autónomo, a-referencial, a-representacional.

III. La verdad geométrica en entredicho o la "subjetividad en el orden de la objetividad" (Octavio Paz).

Decíamos anteriormente que han pasado cien años y, pese a lo que pueda parecer, como bien advierte Hubert Damish, en este momento, el modelo perspectivo, como prototipo representacional, goza de muy buena salud, siendo iconográficamente el más extendido:

Sin ninguna duda, nuestra época, a través de la fotografía y el cine y - hoy en día- por el vídeo, está "informada" mucho más masivamente, por el paradigma perspectivo, que lo estuvo en el siglo XV, que no conoció más que muy raros ejemplos de construcciones "correctas". (Damish, 1997, pág. 41).

Todo ello sin entrar a valorar la gran revolución que vivimos en relación con las nuevas tecnologías cuyo principal objetivo se centra en la recreación de mundos virtuales donde se persigue la absoluta identificación de lo real con lo virtual.

Lo que puede llevarnos a afirmar que la confrontación presentada por las Vanguardias a la perspectiva no se hace tanto para la destitución de un modelo icónico sino sobre todo, lo que se pretende cuestionar, en alusión a Panofsky, sería el valor de símbolo que representa en sí mismo el modelo perspectivo. Aspecto sobre el que centraremos fundamentalmente esta reflexión.

El modelo representativo aceptado en Occidente adopta su configuración definitiva en el Renacimiento italiano. Esta época materializa la representación de un modelo espacial asumido como único y característico de una forma de pensamiento, siendo también la representación de un modelo ideológico, opuesto y diferente a otros modelos representativos con los que convive, como ocurre en el arte oriental.

La configuración visual de las obras pictóricas representan el modelo natural donde se asimila el modo de visión humano a unos presupuestos geométricos que, si bien lo limitan en primera instancia, permiten resolver homogéneamente las representaciones desde una coherencia espacial hasta ese momento no alcanzada.

El modelo natural es observado, analizado, reducido científicamente para conseguir una perfecta identidad con su representación: luz, textura, color, proporción... son parámetros de estudio. Incluso se propone una idealización que elimine las imperfecciones para que el modelo quede superado por su representación a través de la aplicación de un ideal de belleza o de los conocidos cánones de proporciones. Por lo tanto, el descubrimiento o perfeccionamiento de la perspectiva simboliza el medio idóneo, el recurso a través del cual el espacio puede representarse geoméricamente y puede mostrarse verídicamente a los observadores.

Es significativo que, etimológicamente Perspectiva, signifique "mirar a través"; la superficie pictórica se concibe como una ventana a través de la cual el espectador conoce el mundo exterior. Es una prueba veraz y no una falacia aproximada de la representación, un testimonio de que lo representado es equivalente a lo real. Se busca una identidad con el modelo, hasta el extremo de perseguir una asimilación de lo real con lo representado, sin que el observador pueda diferenciar el modelo de su representación que llega a sus últimas consecuencias con el ilusionismo pictórico presente a través de los trampantojos. Son muy comunes las anécdotas sobre este tema, que en tiempos antiguos sirvieron no sólo para engañar a los espectadores, sino también para calificar la calidad del artista como se narra prácticamente a lo largo de toda la historia de la pintura desde Grecia.

Geoméricamente hablando, la perspectiva permite posicionar a una altura, anchura y profundidad determinados objetos en el espacio en su

correcta proporción. Permite establecer un sistema cartesiano homogéneo, en el que la apariencia visual de los objetos se obtiene por la sección de la pirámide visual con el plano del cuadro. Este espacio cúbico, es la gran aportación del procedimiento perspectivo, que se convierte tanto en herramienta de los artistas como en encarnación de una forma simbólica de pensamiento. No es casualidad que se lleguen a identificar los puntos notables de las perspectivas con el "ojo de Dios" o que exista un punto a través del cual la representación cobre su lógica a medida del hombre que lo "reconstruye" (desde el modelo antropocéntrico humanista).

Los siglos posteriores a su desarrollo y teorización, del XVI al XVIII, hicieron de la perspectiva un pilar fundamental de las enseñanzas artísticas propias de las Academias europeas y también se añadió un valor intelectual al arte por su proximidad y dependencia de la geometría, lo que asimilaba la práctica artística a las Artes Liberales, una pretensión defendida por los artistas desde centurias. La Academia implica el autoritarismo, la inmutabilidad y el establecimiento de reglas y preceptos que se deben seguir, y quizás por ello, la perspectiva fue uno de los principales pilares que quedaron agredidos en la revisión de esta normatividad del arte que cuestiona la libertad individual del artista.

Y pese al conocimiento consciente de los artistas sobre las limitaciones de la representación perspectiva, ha sido tradicionalmente el recurso preferido para materializar los modelos representativos que se han mantenido desde el Renacimiento hasta inicios del siglo XX, identificándose además como modelo universal, prototipo único e ideal y paradigma de la representación.

Para muchos artistas simboliza la absoluta identidad de la realidad con la representación, al punto de preferir el respeto de las normas geométricas de la Perspectiva (bastante limitadas como ya sabemos por la elección del punto de vista único, inmóvil, distancias) a la corrección visual de determinadas representaciones aparentemente aberrantes o deformadas por lo que ello puede suponer de negación de un principio que se considera intocable e inmutable: es la ciencia de la representación.

Este conocimiento representaba el dominio sobre las representaciones, es la base del estudio de los artistas y su correcta aplicación se identifica con la calidad de la obra y del artista. Éste será el caso extremo de aquellos teóricos y pintores del siglo XVII, que

defendían ardientemente trabajos nacidos de la más pura geometría y sometían sin remordimientos la libertad individual del artista criticando las licencias que se pudieran emplear para corregir, mejorar o evitar las desagradables aberraciones marginales. Algunos autores afirmaban sin pudor que se era buen o mal pintor por la correcta representación perspectiva de los cuadros.

Y aunque estos hechos pueden entenderse como puntuales o anecdóticos, la interpretación de los mismos, manifiesta el grado de consideración que identifica la veracidad de la imagen perspectiva como verdad absoluta y es precisamente éste el aspecto fundamental sobre el que la Vanguardias centrarán su interés: en la ruptura, el cuestionamiento y la superación de este modelo representativo.

Se ha de diferenciar que, pese a la gran cantidad de estudios que asimilan visión natural y visión perspectiva, la perspectiva no es en sí misma un modelo de visión, sino en todo caso un modelo de representación. Por lo tanto, el principal argumento que enfrenta a las Vanguardias en general con la perspectiva, no se reduce únicamente a la negación del modelo representativo tradicional, sino que, lo que se pretende negar es lo que en sí misma simboliza y ante todo, su identificación con la veracidad, con el principio de verdad de lo representado.

El primer aspecto que aún hoy se encuentra por resolver, por ser parte de un debate vivo, cuestiona si la perspectiva (y por lo tanto las representaciones perspectivas) son o no objetivas.

El argumento principal plantea que la perspectiva ofrece un conjunto de normas que aseguran la absoluta fidelidad representativa independiente de las diferencias de estilo, frente aquellos otros autores que defienden el conocido argumento de que el "ojo inocente" o la "mirada inocente" no existen. Nelson Goodman presenta de modo esquemático estas dos posturas enfrentadas en las que sitúa por un lado a Gombrich, Gibson y Pirenne (Goodman, 1976, pág. 33) como autores más conocidos, que defienden lo que podríamos denominar una posición más ortodoxa en la cual la perspectiva podría identificarse con el sistema de representación más objetivo que existe, frente a otras grandes figuras de gran peso específico en el estudio teórico de la misma como es el caso de Panofsky y Arnheim, al que, curiosamente se le une el pintor Paul Klee así como el

propio Goodman, como representantes autorizados de esta segunda corriente que defendería totalmente el aspecto subjetivo de la representación perspectiva.

Nelson Goodman, aclara, la imagen perspectiva no "connota" sino que "denota":

Rien n'est intrinsequement une representation, avoir un statut de representation es relatif à un système symbolique. Q'un symbole qui dénote (comme l'image perspective par exemple) sois representationel dépend non pas de sa ressemblance avec ce qu'il dénote mais de ses rapports avec d'autres symboles dans un schéma donné.

Un debate paralelo que puede encontrar sus orígenes en el pensamiento clásico de Platón, independientemente de la valoración crítica que, por ejemplo hace del artista en tanto que "imitador" de la naturaleza, puede materializarse una referencia a estos dos principios contradictorios de connotación y denotación que sirven para definir la inferioridad o superioridad del arte frente al modelo natural. De este modo, la obra de arte que imita hasta el punto de lograr, en el mejor de los casos una perfecta ilusión, es inferior a la propia naturaleza; mientras que aquella que corrige sus defectos y la aproxima al ideal de belleza, es superior al propio modelo natural. Como indica Panofsky: "Se llega a la convicción de que el arte en su forma más elevada, puede prescindir totalmente del modelo sensible y emanciparse por completo de lo realmente perceptible".

En definitiva, y retornando al punto de la elección de un modelo representativo adecuado, esta polémica tiene su fundamento en la superación o no de los condicionantes de la propia representación, porque es evidente que cualquier representación, por muy realista que sea, sometida a leyes perspectivas, parte de unos presupuestos muy limitados, que desde luego se hallan lejos de poder equipararse a las condiciones objetivas de la percepción visual.

Por lo tanto, la perspectiva fabrica-crea-presenta imágenes sujetas a los códigos simbólicos propios de un sistema en el que el referente queda transformado en su representación, y sometido a una codificación propia. Aunque el principio de mimesis está presente de forma evidente en las representaciones perspectivas, la imagen producida es una interpretación

del modelo y no siempre será dependiente de un modelo real.

Precisamente es uno de los temas centrales en torno al que gira el problema de la representación del espacio en las Vanguardias.

IV. La nueva representación.

De la multiplicidad de nuevos recursos plásticos presentes en las Vanguardias, autores como Francastel (1990, pág. 209 y ss.) realizan una enumeración sintética que permite clasificarlos según color, ritmo, técnica... que puede ser ampliada añadiendo también aspectos novedosos en este contexto tales como materiales, formatos, soportes, finitud de la obra... Todos ellos pueden presentarse como recursos formales útiles incluso para la clasificación de los diversos movimientos, pero a nuestro juicio, existen tres logros clave que definitivamente materializan la ruptura con la representación tradicional: espacio, tiempo y narratividad, deteniéndonos específicamente sobre el primero de ellos a continuación.

IV.1. Espacio reconsiderado.

Negada la posición inmovilista del espectador de la obra, ahora es posible mostrar simultáneamente nuevos y múltiples puntos de vista, muchos de ellos forzados, en los que, además se violentan las distancias del observador que ahora se hacen cercanas o distantes a elección, se alteran igualmente las fugas perspectivas y los principales planos referenciales (plano geométral, planos verticales o inclinados) aparecen forzados.

El extremo de esta aportación conduce no sólo a la negación sino también a la arbitrariedad en la concepción y representación espacial. Color y luz niegan igualmente su referencialidad. El color adquiere un significado propio y no es referente objetivo que ayude a definir el espacio ni a identificar el modelo real. La luz igualmente no responde a la proyección geométrica, y presenta arbitrarios focos que arrojan sombras caprichosas útiles a la narratividad de la obra, como ocurre de modo evidente en el caso de Chirico.

No es un hecho aislado encontrar entre los artistas de Vanguardia e incluso en los propios manifiestos fundacionales, comentarios elocuentes y definitivos sobre la negación del espacio racional perspectivo. Con

cierta distancia de las primeras aportaciones para la reflexión, en 1920, Gino Severino (1993, pág.100) propuso un diagnóstico tan claro como rotundo sobre el estado de la cuestión representacional en el arte contemporáneo, haciéndose palpable entre líneas, cierta justificación basada en el uso y abuso de la disciplina sin una coherencia racional que no ha sabido evolucionar con el tiempo:

La ciencia de la perspectiva está hoy reducida al estado de momia. Se aprende en la escuela como una fórmula. Ya no tiene vida porque los principios vitales que están en su razón de ser y que están en su origen geométrico y matemático, han sido olvidados o mal entendidos. Goza además de una particular hostilidad por parte de los pintores de hoy.

Desde una óptica más contemporánea Francastel (1990, pág 209) recapitula: "El rasgo característico de la pintura moderna, es su capacidad de articular planos y manejar volúmenes en un espacio sustraído a las leyes de la perspectiva mononuclear de Alberti", donde se hace evidente una voluntaria destrucción de la perspectiva renacentista.

En un análisis general de la apariencia formal de las obras pictóricas de Vanguardia, podemos diferenciar dos tipos de acercamiento a este objetivo común de "quiebra" representacional: a través de la negación de las leyes perspectivas (como es el caso de la mayoría de los movimientos artísticos más importantes: Cubismo, Futurismo, Constructivismo, Stilj) o bien, la destrucción de este espacio desde un respeto aparente de las formas, que pretende en última instancia, cuestionar aún más el valor de la representación (como sería el caso del Surrealismo).

En el primero de los casos, se destruyen los parámetros fundamentales necesarios para la configuración de un espacio euclideo:

- negando la pasividad del observador, que se encontraba limitado a una posición contemplativa, de espectador inmóvil, permitiendo ahora simultanear y modificar los puntos de vista a un tiempo en las representaciones, fragmentando por tanto la imagen. Enlazando con lo expuesto anteriormente, el propio hecho del nacimiento de la fotografía permitió liberar la pintura de la pesada carga referencial a la que estaba sometida, como acertó a exponer Kirchner (De Micheli, 1979, pág.291) en los albores de este cambio:

Hoy en día la fotografía reproduce exactamente el objeto. La

pintura, liberada de ello, recupera su libertad de acción, la sublimación instintiva de la forma en el acontecimiento sensible es traducida impulsivamente al plano. La ayuda técnica de la perspectiva se convierte en medio de composición. La fotografía pone fin de un modo objetivo al sometimiento referencial, desde la connotación y supone la liberación definitiva de la pintura del siglo XX.

- En segundo lugar, comentábamos la paradójica destrucción del espacio desde los propios recursos clásicos de representación del mismo aspecto que explotó el Surrealismo con éxito notable. El espectador no mira a través de una ventana, se introduce en las escenas representadas, es protagonista de las mismas: en ocasiones mediante la provocación a su inteligencia, mediante el juego, la ambigüedad, la paradoja. No sólo contempla sino que interactúa con lo que tiene ante sus ojos. No es tanto un arte contemplativo y tranquilizador propio del espejo de la realidad ideal, es el reflejo de algo que agita, molesta, incomoda, que suscita duda y cuestiona su propio papel. No existe una referencia espacial que asegure el hombre a un espacio y un tiempo que le procura estabilidad, seguridad, tranquilidad. Ya no existe un lugar donde poder refugiarse. En definitiva, es una sensible traducción de las vivencias de personas que sufrieron situaciones críticas (cambios sociales, progresos técnicos revolucionarios, guerras, desarraigos, persecuciones...).

Los artistas, hijos de este tiempo, manifiestan que el problema pictórico tradicional de herencia renacentista, que sometía el espacio tridimensional a la superficie mediante recursos geométricos, ha dejado de tener interés para ellos y se supera desde tres vías fundamentales:

a. La primera, asumiendo la propia naturaleza bidimensional del lienzo.

b. La segunda, a través de una búsqueda de la cuarta dimensión en la obra y

c. La tercera, la negación del espacio euclidiano.

a. El lienzo es físicamente una superficie plana y hasta el momento era, metafóricamente, una "ventana" a través de la cual se conocía la "realidad exterior". El artista entiende, posiblemente secundando la sugerencia de Kant, que había de diferenciar entre la percepción de los objetos y los objetos mismos, por ello, el lienzo asume su propia naturaleza bidimensional, deja de ser un referente de algo y por lo tanto el

problema representativo ahora es puramente pictórico y no referencial. Ha de tratarse la obra en función de los propios elementos que la integran, resolviendo nuevas problemáticas: sobre materia, composición, geometría... pero no mediante la emulación de un espacio tridimensional. Surge el concepto del espacio geométrico abstracto desarrollado por el Neoplasticismo, donde el cuadro es una superficie parcelada que evidencia su planitud.

En ocasiones la transición genera la ambigüedad espacial, como es el caso de las obras de Klee, Vasarely, donde se crea una imagen contradictoria basada en el relieve axonométrico y en efectos visuales relacionados con la psicología de la percepción. En esta tipología de obras, (bajo la denominación de Op Art, Pop Art) tienen cabida de modo innovador, el uso de proyecciones paralelas y sistemas de representación derivados de la proyección cilíndrica: perspectivas caballerías, isométricas, proyecciones ortogonales que se alejan de la proyección central característica anteriormente. En la ilustración adjunta se muestra el esquema característico de estas representaciones, asociado a imágenes asimiladas como parte de la cultura visual de Vanguardias. (Fig)

b. Superando la emulación de la perspectiva renacentista al aproximarla a través del movimiento a la cuarta dimensión, empleando como principal recurso la secuencialidad y la utilización de múltiples imágenes generadas desde distintos y simultáneos puntos de vista. El resultado presenta una imagen desfragmentada, que algunos autores relacionan con geometría multidimensional.

Considerada desde un punto de vista plástico la cuarta dimensión parece surgir de las tres dimensiones conocidas: representa la inmensidad del espacio eternizándose en todas las direcciones en un momento dado. Es el espacio mismo, la dimensión del infinito; la cuarta dimensión dota de plasticidad a los objetos. Herschel (1968)

c. La tercera vía de expresión a considerar en la obra de las Vanguardias rompe con el modelo geométrico clásico euclidiano, acercándose a las aportaciones de los matemáticos que en siglo XIX, abrían las puertas a las conocidas como geometrías no euclidianas (geometrías esféricas, topológicas) que basados en el estudio de espacios curvos, donde los pilares tradicionalmente inamovibles de la geometría clásica tienen su interpretación plástica en perspectivas ambiguas en las

que tienen cabida representaciones inspiradas en los espacios topológicos, que con mayor claridad se aprecia en los grabados de Escher. (Fig.)

IV.2. La cuarta dimensión: el tiempo.

Hasta ahora las tres dimensiones euclidianas bastaban a las inquietudes que el sentimiento de lo infinito despierta en el ánimo de los grandes artistas. Pero se puede decir que la geometría es a las artes plásticas lo que la gramática es al arte del escritor. Hoy los sabios ya no se atienen a las tres dimensiones de la geometría euclidiana (...) la cuarta dimensión sería generada por las tres dimensiones conocidas: ella representa la inmensidad del espacio eternizándose en todas las dimensiones en un momento determinado. El arte de los nuevos pintores considera al universo infinito como ideal y a este ideal se debe la nueva medida de la perfección, que permite al artista-pintor dar al objeto proporciones conformes al grado de plasticidad a que él quiera llevarlo. Larionov 1913, Manifiesto del Rayonismo.

En relación al aspecto espacial, las obras necesitan miradas activas, ojos que recorran la tela, engendrando movimiento en su movilidad. Francastel (1990, pág 211) indica: "El dinamismo es la regla de oro de nuestro tiempo. Todo rueda, todo transcurre y se transforma. Tanto las sociedades como los objetos y las formas. El equilibrio ya no está en la inmovilidad, sino en el movimiento".

El ritmo es sustituto del movimiento en Vanguardias y el interés mostrado por la presencia del tiempo en la obra impregna de modo más evidente, las imágenes futuristas que son rasgo distintivo de la nueva realidad que se pretende mostrar. Por otro lado, las dependencias con los avances científicos y tecnológicos contemporáneos son patentes: a la conocida teoría de la relatividad de Einstein y el estudio de las Geometrías no euclidianas se suman los progresos en fotografía (cronofotografía) que contribuyen a la plasmación de imágenes secuenciadas que ilustran gráficamente la cuarta dimensión. Entre otras obras, *El desnudo descendiendo por una escalera nº2* de Duchamp, de 1912, permite fijar el factor tiempo en el lienzo, atrapando al ojo en la secuencia desfragmentada de imágenes que percibiría nuestra retina, en clara correspondencia con los fotogramas de la imagen en movimiento.

IV.3. Negación de las categorías: interpretación.

En la Vanguardia cada obra construye una interpretación a la vez que una realidad posible. André Breton justifica "No voy a ocultar que, para mí, la imagen más fuerte es aquella que contiene el más alto grado de arbitrariedad, aquella que más tiempo tardamos en traducir a lenguaje práctico..." (De Micheli, 1979, p.345).

La referencialidad queda en un segundo plano y se sustituye por la interpretación de múltiples sentidos posibles. No se trata de reproducir, sino de producir, ya no se re-presenta, sino que se presenta. La mimesis está sujeta al recuerdo de un original, sometida a él y diferente de él. El original nunca será su representación. El arte tradicional intentaba suplantar la ausencia del objeto a través de su fidelidad al mismo. El arte moderno subraya su lenguaje como producto diferente que no se remite a nada.

En el momento que antecede a la Vanguardia, este modelo representativo se somete a revisión, no sólo desde la plástica, sino principalmente desde la literatura: comienzan a cuestionarse los roles asignados a la palabra y a la imagen, se alteran los ritmos narrativos icónicos, la subordinación de las palabras a las imágenes y viceversa, la rigidez de los formatos y las composiciones, se renuncia a la lectura unívoca e interpretación única de las palabras y las imágenes. Y sobre todo, tanto la obra literaria como la pictórica, asumen su naturaleza propia, insubordinable a otra realidad distinta: el lienzo se plantea como un problema puramente pictórico, no como un reflejo de otra realidad, y la palabra se interpreta desde su propia forma y significado.

Referencias bibliográficas:

- Arnheim, R. 1989: *Arte y percepción visual*. Alianza, Madrid.
- Damish, H. 1997: *El origen de la perspectiva*. Alianza Forma. Madrid. (Ed. Orig. *L'origine de la perspective*, 1987).
- De Micheli, M. 1979: *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Forma. Madrid. (Ed. Orig. *La avanguardiae artistiche del Novecento*, 1959)
- Francastel, P. 1990: *Arte y técnica en los siglos XIX y XX*. Debate. Madrid. (Ed. Orig. *Art et technique aux XIX et XX siècles*)

- Foucault, M. 1968: *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI. México.
- García Leal. 2002: *Filosofía del arte*. Alianza, Madrid. p. 249.
- Gombrich, E. (:): *Arte e ilusión*. (Ed. Orig. *Art and Illusion*)
- Goodman, N. 1976: *Los lenguajes del arte*. Seix Barral. Barcelona. (Ed. Orig. *Languages of art. An approach to a theory of symbols*, 1968)
- Chipp, H. 1968: *Theories of Modern Art*. University of California Press.
- Magritte, R. 2003: *Escritos. Síntesis*. Madrid.
- Panofsky, E.: *La perspectiva como forma simbólica*. (Ed. Orig. *Die perspektive als symbolische form*, 1927).
- Poggioli, R. 1964: *Teoría del arte de vanguardia*. Madrid. *Revista de Occidente*.
- Rampérez, F. 2004: *La quiebra de la representación*. Dykinson. Madrid.
- Severini, G. 1993: *Del cubismo al clasicismo. Estética del compás y el número*. Colegio Oficial de Aparejadores y AATT. Col *Arquitectura 25*. Murcia. (Ed. Orig. *Du Cubisme au Classicisme*, 1921).
- Suárez, A. Vidal, M. 1987: *Arte y mercado en el siglo XX*. *Historia Universal de Arte*. Planeta. Barcelona, p.14.
- Willats, J. 1997: *Art and representation*. Princeton University Press. New Jersey.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Lectura 01: Espacio y vanguardias artísticas. Inmaculada López Vílchez.

1. Qué implica la ruptura de la representación en relación al arte.
- 2.Cuál es la relación de las vanguardias y el mundo del arte.
3. Cuáles son las tres figuras clave desde Foucault para entender la simbolización de la materialización.
4. Define el término vanguardia.
5. Existe una relación entre la vanguardias y las estructuras narrativas.
6. Qué implicaciones tiene estructurar una historia desde el concepto de la representación.
7. El video tiene códigos para su representación.
8. Qué implica la multiplicidad de recursos plásticos para el videoarte.

**Lectura 02: La ruptura
alienante: tradición,
vanguardias y
posmodernismo. Roberto
Pinheiro Machado.**

ISSN: 1130-2887

LA RUPTURA ALIENANTE: TRADICIÓN, VANGUARDIAS, Y POSMODERNISMO

The alienating rupture: tradition, vanguards and postmodernism

Roberto PINHEIRO MACHADO
Universidad de Salamanca

BIBLID [1130-2887 (2002) 30, 19-41]
Fecha de recepción: diciembre del 2001
Fecha de aceptación y versión final: enero del 2002

RESUMEN: Tradición y autenticidad existen en una relación de interdependencia. A través de la relación con su tradición el individuo se reconoce a sí mismo auténticamente en el mundo. Por ello, el alejamiento de la tradición resulta inevitablemente en la alienación. El ejemplo más claro de esa forma de enajenamiento es la ruptura con el pasado propuesta por los movimientos *avant-garde*, o las llamadas vanguardias históricas, del siglo XX. Tal ruptura significó mucho más que un deseo de innovación en el arte. El intento iconoclasta de las vanguardias fue, en verdad, el reflejo de un sentimiento antiburgués exacerbado. Ese ensayo analiza los corolarios de tales intentos vanguardistas de ruptura en las prácticas culturales posmodernas y apunta hacia la relación entre estas prácticas y la alienación.

Palabras clave: tradición, autenticidad, ruptura, vanguardias, posmodernidad.

ABSTRACT: Tradition and authenticity exist in an interdependent relationship. It is through the relation with tradition that individuals recognize themselves authentically in the world. Consequently, the distancing from tradition inevitably results in alienation. The most evident example of this form of distancing from tradition is in the rupture with the past proposed by the *avant-garde* movements, or the so-called historical vanguards, of the first half of the twentieth century. Such rupture signified much more than a desire of innovation in the arts. The iconoclastic intent of the vanguards was, in truth, the reflection of an exacerbated anti-bourgeois feeling. This essay examines the corollaries of these vanguardist efforts of rupture in postmodern cultural practices and points to the relation between such practices and alienation.

Key words: tradition, authenticity, rupture, vanguards, postmodernity.

El propósito de ese ensayo es investigar la posibilidad de que la alienación resulte de la ruptura con la tradición. Y como tal ruptura puede asumir distintas formas, empezaré echando un vistazo a aquello que históricamente representó más claramente el deseo de negar la tradición: las vanguardias históricas del siglo XX. A través de un rápido acercamiento al programa de los movimientos de vanguardia vistos en relación con sus corolarios en la mentalidad posmoderna, espero dejar clara la idea de que tradición y autenticidad existen en una relación de interdependencia, y apuntar hacia la conclusión de que la pérdida o el extrañamiento de la tradición puede efectivamente resultar en una peculiar forma de alienación.

Las vanguardias son un fenómeno esencialmente moderno. Su deseo de romper con la tradición representa una sensibilidad análoga a la insatisfacción inherente a las contradicciones de un mundo heterogéneo. En *Los hijos del limo*, Octavio Paz apunta hacia el carácter contradictorio de la tradición en la modernidad, y afirma que «la modernidad nunca es ella misma: siempre es otra» (Paz, 1974: 18), lo que es decir que la modernidad, a la vez que una forma de tradición, constantemente se niega a sí misma, creando en su seno lo que Paz llama «la tradición de la ruptura».

La modernidad definida como una forma de tradición contra sí misma es, según Matei Calinescu, «the very thing that makes the vanguards possible» (Calinescu, 1987: 141). En su sentido más estricto, la vanguardia sólo existe mientras propone tal ruptura con la tradición. Pero las vanguardias no deben ser confundidas con la modernidad estética en su totalidad, toda vez que ésta (y especialmente la angloamericana) no siempre propuso una ruptura con el pasado.

También es importante percibir que lo que las vanguardias proponían conlleva, como precondition en su programa, la noción eminentemente moderna de progreso. A ese respecto, Calinescu apunta hacia el hecho de que la actitud vanguardista sólo es posible sobre la base de una concepción lineal del tiempo, y que como tal, la idea de futuro está en su raíz. Él afirma: «It was modernity's own alliance with time and long-lasting reliance on the concept of progress that made possible the myth of a self-conscious and heroic avant-garde in the struggle for futurity» (Calinescu, 1987: 95). Pero aunque, como he mencionado, la vanguardia es esencialmente moderna, no puede ser simplemente identificada con la modernidad. En ese sentido, Calinescu nota que «the avant-garde is in every respect more radical than modernity. Less flexible and less tolerant of nuances, it is naturally more dogmatic –both in the sense of self-assertion and, conversely, in the sense of self-destruction» (Calinescu, 1987: 96).

Me parece ser el punto crucial sobre el asunto el que, para que exista esta inextricable urgencia por la ruptura, la tradición hubo de ser percibida como elemento alienante. Y si, como defiende aquí, la tradición no es enajenante, sino que por el contrario, es exactamente aquello que presenta la posibilidad de autenticidad, la ironía de todo el proyecto vanguardista aparecería en el hecho de que por el propio intento de evitar la alienación se acaba por caer en ella. Así, me arriesgaría a decir que las vanguardias, pese a todo el gran arte que han creado, tenían sus raíces en un error básico: su identificación de la tradición con una fuerza alienante. Si el marxismo encontró una

bien conocida forma de alienación en el hecho de que un trabajador que produjera un bien de consumo podría más tarde no ser capaz de adquirirlo, o, para decirlo de otra forma, podría no reconocerse en él, los movimientos artísticos de *avant-garde* del siglo XX, de modo similar, percibieron la tradición como algo extraño a sí mismos, algo que ejercitaba una fuerza dominadora y, en una explosión de resentimiento y rabia, propusieron la ruptura.

El mismo programa se diferenciaba sustancialmente de las tentativas hacia lo *nuevo* de tiempos anteriores: no más enanos sobre hombros de gigantes; aquella antigua forma de renovación asume ahora la expresión de un deseo por romper con el pasado, sin considerar seriamente la posibilidad de aprender con él y trabajar para su desarrollo. El impulso destructivo de las vanguardias tomó la forma de algo que podría haber parecido con una *querelle des anciens et des modernes* pero que, al contrario de la original, la cual según Calinescu, «sought to maintain its well defined purpose of trying to liberate reason from the hard fastened ties of medieval Scholastic thought» (Calinescu, 1987: 33), propuso poco más que una directa destrucción cultural, toda vez que ahora, la propia razón se había transformado en el enemigo. Y en esa lucha contra el racionalismo ilustrado, todo lo que lo mantenía había de ser derrumbado.

Esto demuestra que la tradición con la que las vanguardias intentaron romper representaba mucho más que una serie de normas artísticas y literarias: el dadaísmo pretendió un ataque a propia *institución del arte*; el surrealismo constantemente criticó a la Iglesia Católica; ambos representaron un humor antiburgués embebido en la moda de los ideales comunistas con sus bien conocidas y malinterpretadas aprensiones del pensamiento marxista. De hecho, el programa de las vanguardias contuvo mucho más que una simple indagación en el campo de la estética; su objetivo era ir más allá de la crítica social y alcanzar el nivel de revolución cultural.

Así, es posible deducir que la ruptura propuesta estaba dirigida a la propia tradición occidental. Y para romper con esa tradición, aquello que la representaba más claramente en ese momento histórico, es decir, la burguesía, había que ser severamente cuestionado. Para hacerlo, y de acuerdo con la propia base de su espíritu iconoclasta, las vanguardias tuvieron que arremeter contra la religión cristiana antes de todo, una vez que la burguesía derivaba de ella su peculiar moralidad.

Si Marx analizó los aspectos alienantes de la religión, los artistas e intelectuales ligados a los movimientos de vanguardia descontextualizan sus aportaciones, encontrando en el razonamiento del alemán la base teórica para declarar la guerra a los principios morales de la vida burguesa. Pero la burguesía del siglo XX difería sustancialmente de su forma decimonónica: en el tiempo en que las vanguardias florecieron, los principios morales derivados del cristianismo se habían tornado contradictorios con la nueva dinámica de la vida burguesa embebida en la creciente sociedad de consumo de masas. Tal era la situación en que se expandió el deseo de ruptura de las vanguardias, alzándose más allá del ámbito del arte, pues como notó Calinescu, los artistas de los movimientos de vanguardia tendían a creer que «to revolutionize art was the same as to revolutionize life» (Calinescu, 1987: 112). Eso apunta hacia la crítica vanguardista de la autonomía del arte.

Uno de los aspectos que caracteriza el arte en la modernidad es el advenimiento gradual de su autonomía. En *Teoría de la Vanguardia*, Peter Bürger analiza históricamente tal cuestión, y apunta hacia el hecho de que será su propia autonomía lo que posibilitará la autocrítica del arte en el período de las vanguardias:

Los estudios integrados a las teorías estéticas de Kant y Schiller parten del supuesto de una completa diferenciación del arte como esfera separada de la praxis vital. De ello podemos concluir que, todo lo más hacia el final del siglo XVIII, la institución arte está completamente formada en el sentido que arriba explicábamos. Pero con ello no basta para que comience la autocrítica del arte. [...] Sólo en el momento en que los contenidos pierden su carácter político y el arte desea simplemente su arte, se hace posible la autocrítica del subsistema social artístico. Este estadio se alcanza al final del siglo XIX con el esteticismo (Bürger, 1997: 68).

Ese esteticismo se expresará en el movimiento llamado *l'art pour l'art*, lo cual denotará la nueva situación de independencia de un arte que estuvo vinculado a la aristocracia hasta el siglo XVIII, y a la Iglesia durante la Edad Media. El movimiento del *l'art pour l'art* se encuentra inserto en el contexto burgués, y como tal, será atacado por las vanguardias. Peter Bürger afirma:

Los movimientos históricos de vanguardia niegan las características esenciales del arte autónomo: la separación del arte respecto a la praxis vital, la producción individual y la consiguiente recepción individual. La vanguardia intenta la superación del arte autónomo en el sentido de una reconducción del arte hacia la praxis vital. Esto no ha sucedido y acaso no pueda suceder en la sociedad burguesa, a no ser en la forma de la falsa superación del arte autónomo (Bürger, 1997: 109).

Con el fuerte contenido social presente en la crítica vanguardista podríamos afirmar que aun más que el psicoanálisis de Freud, con toda la riqueza de sus descubrimientos acerca de los impulsos del inconsciente y su posterior asimilación por el surrealismo, fue el pensamiento marxista el que estaba en la base del proyecto de las vanguardias, por lo menos en lo que se refiere a sus ataques a la tradición. Así, si la propia noción de vanguardia había servido siempre el doble propósito de conceptualizar movimientos artísticos y políticos, el contexto revolucionario en política se hizo inseparable de su contrapunto artístico.

El contenido marcadamente marxista de los movimientos de vanguardia se hace claro en el hecho de que en los primeros años veinte el propio término *burgués* había alcanzado ya su matiz despectivo en el discurso de los artistas e intelectuales que pertenecían a tales movimientos. Al respecto, Calinescu comenta que «The most prominent students of the avant-garde tend to agree that its appearance is historically connected with the moments when some socially “alienated” artists felt the need to disrupt and completely overthrow the whole bourgeois system of values» (Calinescu, 1987: 119).

El humor antiburgués en el que las vanguardias se embebieron estaba dirigido a una clase que fracasaba en el intento de mantenerse fiel a los principios morales que

garantizaron su cohesión en el siglo XIX. Ahora, el mundo empezaba a demandar la búsqueda del placer a través del consumo y la satisfacción inmediata de todos los deseos. Es importante percibir la relación directa entre la aparición de los movimientos de vanguardia y el advenimiento de la sociedad de consumo de masas en el decenio de 1920. Alrededor de esa fecha la burguesía empezó a entrar en severa contradicción consigo misma. Ante los principios hedonistas propuestos por la nueva forma capitalista del consumo de masas, su sistema de valores no podía mantener más su validez. Los ideales ascéticos que difundió como clase para posibilitar el ascenso social del individuo se perdieron; así como el espíritu de austeridad necesario para su supervivencia. Cuando el objetivo de ascensión social empezó a ser sustituido por el mero propósito de obtener bienes de consumo, el sistema de valores burgués se hizo obsoleto, y la propia existencia de la clase se encontró amenazada.

En ese sentido descubrimos que, aunque las vanguardias fueron influidas por el pensamiento marxista y tuvieron en la mayoría de sus programas un fuerte sentido de utopía comunista, sus ataques al sistema de valores burgués promovieron irónicamente los valores capitalistas del consumo de masas. Esos nuevos preceptos se manifestarán en una ideología hedonista que perseguirá la satisfacción de los deseos. En ese sentido se podría decir que, en cierta forma, la extinción de la clase burguesa representó el fin de la moral como categoría de vida, y los corolarios de tal extinción son el nihilismo moral y la indolencia posmoderna actuales.

Pero antes de discutir esta cuestión comentaré el carácter iconoclasta de las vanguardias. Al analizar la cuestión del ataque vanguardista a la burguesía, Daniel Bell (1977) afirma en *The Cultural Contradictions of Capitalism* que los experimentalistas radicales en la cultura, desde Baudelaire y Rimbaud hasta Alfred Jarry, desearon explorar todas las dimensiones de la experiencia, pero odiaban con toda su fuerza el modo burgués de vida, creando así un fuerte antagonismo con esta clase. Bell percibe esa situación como enigma sociológico y apunta hacia el hecho de que, por lo menos hasta la publicación de su libro, a mediados de los setenta, la historia de tal antagonismo estaba todavía por escribirse.

Lo que podría deducirse de una directa observación histórica, es que el antagonismo parece estar presente en la propia lógica interna de la clase burguesa. Max Weber ha apuntado hacia la importancia del papel de la ética protestante en el proceso de establecimiento de burguesía como clase dominante en la modernidad. Tomándolo como punto de partida, parece importante la observación del papel de los ideales ascéticos de la burguesía para entender el origen de tal antagonismo, lo cual se reflejará en el carácter de «autonegación» de la modernidad.

La modernidad es el momento específico de la burguesía, y una comprensión de su dinámica interna como clase predominante a lo largo de este período histórico es de fundamental importancia para entender las vanguardias y su relación antagónica con la tradición. El deseo de rechazar a la burguesía y criticar sus valores se extiende desde los principios de las vanguardias históricas, y de precursores como los anteriormente citados hasta el fin de la modernidad, con el Teatro del Absurdo y la novela existencialista.

En lo que se refiere a la tradición, ésta se encuentra representada en la burguesía. En efecto, en la modernidad, la tradición dominante será la inserta en el contexto y el modo de vida burgués. De esta forma, el alejamiento de la burguesía significará la caída en una forma específica de alienación. Porque, como analizaremos más adelante, alejarse de los valores de esa clase supone distanciarse de la tradición. Extrañarse del modo de vida burgués implica moverse hacia los márgenes, en una condena que implica la soledad del que encuentra su disidencia en sociedad. Aquí se hace necesario abrir un paréntesis para indicar que esta alienación, con el rechazo a la tradición que conlleva, aparece más claramente al final de la modernidad, que en el propio período de las vanguardias históricas. Aunque artistas como Arthur Cravan pronunciaran frases célebres como «Es absolutamente necesario meterse en la cabeza que el arte es para los burgueses, y yo entiendo por burgués un señor sin imaginación» (García de Capri, 2001: 74), gran parte de los artistas de vanguardia provenían de hecho de esa misma clase burguesa, lo que concede a todo el movimiento *avant-garde* de los años veinte y treinta un cierto aire de «conflicto generacional».

No se aplica lo mismo al llamado Teatro del Absurdo, que en los años cincuenta mantiene el deseo de ruptura pero trasciende la indolencia un tanto infantil de las vanguardias. En la literatura del absurdo, la crítica a la burguesía sigue existiendo, pero ya tamizada por el pensamiento existencialista francés.

Como en el caso de los vanguardistas, los artistas del absurdo denotaban también una evidente contradicción con la burguesía. Así, rechazaron la propia estética esencialmente burguesa del realismo decimonónico. Pero su réplica a la burguesía no se expresará ya como simple insatisfacción, sino que reflejará la eminente extinción de la burguesía en su estética del silencio.

El descontento o insatisfacción de estos autores hacia la burguesía, y su alejamiento de ella (el caso más conspicuo es el de Jean Genet), asume ahora una forma peculiar, muy distinta de la que revelaran las vanguardias históricas. Descreyendo de la burguesía agonizante, los autores del absurdo silencian su muerte. La dificultad de los absurdistas para incluirse en la vida burguesa todavía presente en el París de los años cincuenta refleja la situación propia de alineación y aislamiento social en que suele encontrarse el hombre que, dentro de un determinado espacio, tiene dificultades para relacionarse auténticamente con la tradición local. Si recordamos que, de los cuatro principales representantes del Teatro del Absurdo (Adamov, Beckett, Ionesco, y Genet), tres eran extranjeros, y solamente uno francés (aunque éste se mostraba como el más *disidente* con relación a la burguesía), podríamos especular acerca de la relación entre la situación vital de tales autores y la relación peculiarmente contradictoria de estética absurdista con el modo de vida burgués.

Aunque la «crítica» absurdista fuera más allá del problema específico de la burguesía (la literatura del absurdo raramente muestra un cuño social), y se centrara en el ámbito más amplio del sinsentido de la vida en su totalidad, lo que me interesa aquí es apuntar hacia la posibilidad de una crítica absurdista referida específicamente a la burguesía.

Así, posiblemente la situación de «extranjeros» de los absurdistas influyó en su representación de la vida como totalmente alejada o independiente de las cuestiones más «mundanas» de la clase burguesa (tomemos como ejemplo *En Attendant Godot*, de Samuel Beckett (1953), donde los protagonistas son dos seres marginados que representan la propia esencia de la condición humana). La dificultad que se presenta al extranjero en participar de una tradición extraña se encuentra muy bien expresada en la obra del argentino Julio Cortázar, uno de los autores latinoamericanos que presenta una relación más evidente con el absurdo.

El distanciamiento con relación a la tradición local dominante a que el extranjero se ve muchas veces sometido se percibe con claridad en *Rayuela* (1963). Horacio Oliveira no tiene un trabajo permanente, y anda por las calles de París encontrándose con la Maga sin citas previas, esperando que el azar los aproxime. Como percibe García Canclini, su vida se desarrolla «fuera del orden y de las convenciones, precisamente como Cortázar quiere que nos encontremos con sus personajes, comenzando la lectura por el capítulo 73, siguiendo por el 1, por el 2, siguiendo por el 116, por el 3, por el 84, como en los saltos de la rayuela» (García Canclini, 1966: 71). Oliveira cree que su encuentro con una forma de vida auténtica depende de un alejamiento de las convenciones representadas por la moral y las costumbres burguesas, pero su cotidiana búsqueda de autenticidad refleja, en un plano más profundo, la alienación de un hombre que no puede alcanzar el equilibrio dentro de la sociedad en que vive. Así, Oliveira vive una existencia inestable, con continuas y sucesivas rupturas: con la familia –representada por un hermano que le ayuda económicamente–; con Gekrepten; con la Facultad de Filosofía y Letras; y con Buenos Aires. Estas grietas lo llevan a París, donde continúa su búsqueda (García Canclini, 1966: 74). Y allí la negación de las convenciones se intensifica por su condición de extranjero. Oliveira es un meteco latinoamericano en París que se reúne con otros supuestos «intelectuales» como él para estar hasta la madrugada bebiendo whisky, discutiendo filosofía, y escuchando jazz. El «Club de la Serpiente» es una más de las creaciones grupales cortazarianas, donde personajes de una u otra forma marginados, se reúnen buscando la cohesión que no pueden encontrar en la vida social.

Así como «La Joda» en *Libro de Manuel* (1973), el «Club de la Serpiente» es un grupo formado mayormente por extranjeros, con lo que el alejamiento de la forma de vida de la burguesía local es evidente. Allí, Ossip codicia a la Maga, y Oliveira, aunque menosprecie a las convenciones burguesas, siente celos. La inestabilidad es evidente en la vida de todos esos personajes, como se demuestra en la escena culminante de la muerte de Rocamadour, hijo de la Maga.

La alienación en que se encuentra Oliveira en París se hace aún más evidente cuando éste, después de un encuentro con una *clocharde* en las márgenes del Sena, es expulsado de Francia y se ve obligado a volver a Buenos Aires. García Canclini afirma que «según se puede deducir [Oliveira] es devuelto a la Argentina porque consideran indeseable su presencia en París» (García Canclini, 1966: 74). Oliveira vive extrañado del modo de vida de la burguesía local. Aunque se perciba que él «prefiere que su vida oscile

entre Vivaldi y una *clocharde* antes que desarrollarla linealmente a lo largo de las ideas recibidas, de lo que ha sido plastificado por la costumbre» (García Canclini, 1966: 74), es evidente que la expulsión revela una situación distinta a la de los demás miembros de la sociedad. En condiciones normales, sólo el extranjero puede ser desterrado.

Así, éste depende siempre de la aceptación por parte de la sociedad en que se ubica. Una integración total en la tradición local, o en el modo de vida auténtico de los miembros de tal sociedad, suele ser dificultosa.

En el caso de Horacio Oliveira, es importante notar que éste se excluye intencionalmente del modo de vida burgués. Aunque Cortázar haya querido expresar a través de Oliveira la búsqueda de la autenticidad, su personaje parece vivir en un estado de verdadera alienación, donde tal búsqueda no parece tener fin. Sea como fuere, el descontento cortazariano hacia la burguesía, o más específicamente hacia la idea de estabilidad que el estereotipo de la vida burguesa conlleva, es ya muy conocido.

El autor argentino busca expresar a través de su personaje la búsqueda de lo que él considera como un modo de vida antiburgués, y por ende auténtico. Pero es importante percibir que tal visión del mundo es inherente a la modernidad, y que de hecho expresa la noción de una época «contra sí misma». Es decir, si Cortázar no fuera tan moderno, su deseo utópico de superación de la burguesía no sería tan evidente. Claramente su obra se ubica, como la de Samuel Beckett (1953), en el último momento de la modernidad. Y en su caso específico, la modernidad es aun más evidente por el fuerte contenido utópico que presenta su obra (al contrario de la de Beckett que ya no encuentra sentido a la utopía).

En sus reflexiones de cuño existencialista acerca de la condición humana, el absurdo reconoce que los valores burgueses se han perdido irremediamente. El absurdo percibe que el modo de vida burgués se ha vuelto imposible, pero queda aún el escándalo, y una «*nostalgie d'unité*», una pena por la pérdida del momento en que la vida humana todavía hallaba un sentido para sí misma. Tal nostalgia es, según Camus, la esencia misma del absurdo. Por eso percibimos que en esta literatura, aunque se haya descubierto la imposibilidad de dotar de un sentido a la existencia, se mantiene la indagación sobre el destino de la humanidad, el valor de la conducta, y la posibilidad de una salvación. Vladimir y Estragon se han alejado totalmente de la vida burguesa, pero su soledad frente a la oscuridad de una existencia que ha perdido todo significado, mantienen la pregunta de si vendrá Godot, y de si merece la pena confiar en la posibilidad de redención. Sin una respuesta definitiva, su espera sigue indefinidamente, los días repitiéndose en el mismo agotamiento desilusionado que reflejan las palabras de Mahood en *L'Innommable*:

...devant la porte qui s'ouvre sur mon histoire, ça m'étonnerait, si elle s'ouvre, ça va être moi, ça va être le silence, là où je suis, je ne sais pas, je ne le saurai jamais, dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je vais continuer (Beckett, 1953: 262).

En conclusión, en la modernidad la tradición no puede ser entendida sin una comprensión de los valores burgueses. Esta clase social, como he mencionado, tiene en su propia esencia una lógica directamente relacionada con la posibilidad de ascenso social. Ese deseo innato por conquistar espacios más altos en el ámbito social determina su necesidad de relacionarse con los otros siguiendo normas preestablecidas de conducta encaminadas al éxito de sus relaciones sociales. La capacidad del individuo para adherirse a esas normas determinará, hasta cierto punto, si se le permitirá ascender en la comunidad. De ese modo el individuo burgués se define primeramente a través de su vida pública: todos los demás funcionan como reguladores de su comportamiento.

En la modernidad burguesa, la moralidad es siempre hija de la movilidad social. Alejado del mundo teocéntrico donde el temor a Dios hizo posible incluso la aprensión racional del misterio cristiano, el hombre occidental moderno descubrirá la irracionalidad del dogma cristiano a través de la Reforma protestante y de los sermones de Lutero. Mientras el pensamiento escolástico del Medievo creó grandes sistemas racionales para justificar sus creencias teológicas (la *Summa* de Tomás Aquino es uno de los ejemplos más evidentes), Lutero, posicionándose en contra de esa misma racionalidad, vociferó en contra de lo que llamaba «*that whore, Reason*». Pero será solamente en la filosofía de Kierkegaard donde encontraremos por primera vez la fe divorciada de cualquier explicación racional posible, con la percepción de la inminente abolición del cristianismo. El descubrimiento de Kierkegaard del absurdo inherente al cristianismo, expresado en la irracionalidad del Dogma de la Encarnación, y su defensa del «salto de fe» ante el escándalo que esa misma irracionalidad provoca, representa un nuevo momento en el pensamiento occidental. Como prerequisite para la posibilidad de una auténtica vida cristiana, el «salto de fe» inaugura el irracionalismo en Occidente, una vez que, desde la Antigüedad clásica, y particularmente desde Aristóteles, el pensamiento de esta parte del mundo había sido mayormente dominado por el racionalismo.

La burguesía está entonces constantemente autorregulada por la mirada crítica del otro. Ascender socialmente implica siempre ser *aceptado por* un determinado grupo, como ha descrito con maestría Marcel Proust en *À la recherche du temps perdu*. Esa *aceptación* dependerá siempre de un *permiso* que supone un consenso entre los miembros de ese grupo, consenso que será posible de acuerdo con la capacidad del individuo en respetar determinadas reglas. Tales reglas derivan básicamente de los principios cristianos, o, más específicamente, de los ideales ascéticos de la ética protestante. Es interesante percibir que, doquiera que la burguesía se instalara, aun en países eminentemente católicos, la ética protestante estaba siempre presente en mayor o menor grado.

De esa forma, el individuo burgués se encuentra siempre obligado a seguir los principios de trabajo, ahorro, moderación, y frugalidad, que lo dignifican frente al otro. Así, es posible deducir que el burgués vive constantemente bajo una gran cantidad de presión que proviene de la contradicción entre estos principios regulados externamente por los demás miembros de su clase, y el ideal de libertad que ha heredado de

la Revolución francesa. A estos últimos se añadirán, en la primera mitad del siglo XIX, los principios hedonísticos de consumo generados por la lógica del capitalismo tardío.

En eso se expresa el antagonismo de la modernidad contra sí misma. La movilidad social que se descubre en la modernidad presupone una sociedad estratificada donde la polarización social es inevitable¹. Esa polarización, que ahora aparece en un horizonte donde el ascenso es posible, crea una nueva forma de insatisfacción, distinta a aquella en que se hacía necesaria la resignación a pertenecer a un determinado ámbito social perennemente. Pero la cuestión no es tanto la de apuntar hacia el papel de la lucha de clases como factor determinante en la tradición cultural de la modernidad, como la de percibir el hecho de que la movilidad social, por sí misma, crea la atmósfera necesaria para que la modernidad entre en contradicción consigo misma. Así, el carácter autodestructivo de la modernidad aparece no solamente como la batalla entre clases sociales antagónicas: la idea de la modernidad como «tradición contra sí misma» es nada más que el reflejo de las contradicciones internas de la burguesía, de la eterna lucha de esa clase contra sí misma.

De todas formas, mi objetivo aquí no es examinar la clase burguesa, sino descubrir la relación de autenticidad entre el hombre y su tradición; es decir, tomar un camino que demostrará cómo un hombre que pertenece a una particular *tradición cultural* (con su arte, religión, ética, moralidad), al reconocerse a sí mismo en ella, al revés de percibirla como una fuerza alienante, estará realizando un acto de autenticidad.

En lo que sigue intentaré demostrar cómo los conceptos de tradición y autenticidad pueden ser observados como complementarios el uno al otro. Para hacerlo, propongo una momentánea toma de distancia del mundo occidental industrializado, y una mirada hacia una forma de vida aún no vinculada a la tecnología. Tomemos, entonces, como ejemplo, a un individuo indígena que vive alejado de la sociedad moderna (y que pertenece a una determinada tribu, como la de los yanomami que viven en el interior de Brasil, por ejemplo). Imaginando un día en su vida, podemos suponer que se despertará con el alba y encarará todas las tareas que lo esperan durante ese día. Preparará sus armas para la caza y, antes de salir en busca de su alimento, participará con sus compañeros en una danza ritual a favor de sus dioses. Mientras caza, estará jugando un papel establecido en la elección del mejor animal por perseguir, o en el intento de atraerlo a una trampa. Después de cazar volverá a su tribu y encontrará las mujeres esperando su llegada para empezar a preparar la comida de la tribu. Toda su vida estará marcada por la representación de determinados papeles a que se somete incuestionablemente, desde dolorosos rituales de iniciación hasta el abastecimiento de sus necesidades básicas. Obviamente, esta descripción estilizada olvida la consideración de particularidades. Pero, sea como fuere, lo que intento hacer aquí es demostrar que,

1. Aunque no sea exclusiva de la modernidad, la movilidad social hace su presencia más evidente en Occidente con el surgimiento de la clase burguesa y el advenimiento del sistema capitalista que posibilita su prosperidad.

basándose en una especulación fundada en la visión de meros prototipos, uno difícilmente percibirá al individuo descrito como inauténtico: no importa cuán irreflexivamente se comporte, nosotros jamás lo llamaríamos *alienado*. Y eso, ¿por qué? Porque todas sus actitudes tienen un *significado*, una coherente *necesidad* en su vida. La inautenticidad, como ha demostrado Heidegger, aparece solamente cuando no es posible el reconocimiento de ningún propósito o de una finalidad bien definida en nuestras actitudes; cuando nos implicamos en la curiosidad superficial que tiene la finalidad de distraernos y disimular la realidad inevitable de nuestra muerte. Ese tipo de actitud puede asomarse a la «avidez por lo nuevo», tan presente en el estado de ánimo de las vanguardias. De todas formas, la inautenticidad, en el sentido heideggeriano, tenderá obviamente a alimentarse con el consumo de masas, y aquí no puedo evitar la mención a la curiosa concomitancia de la aparición de los movimientos de vanguardia y el advenimiento de la sociedad de consumo en el decenio de 1920. Con relación a la autenticidad, antítesis de alienación, Heidegger ha demostrado también que los disímulos propios del comportamiento inauténtico dependen de la existencia de la tecnología.

En el caso del individuo indígena, independientemente de cuán mecanizada sea su vida (en el sentido de ser eminentemente repetitiva y determinada por el hábito), es exactamente por llevar ese particular estilo de vida, o, para decirlo en otros términos, por realizar su papel en su sociedad de acuerdo con sus tradiciones, que será capaz de reconocerse a sí mismo como lo que es: un yanomami que pertenece a su tribu. Eso prueba que la vida mecanizada no es necesariamente alienante mientras tal mecanización, en todo lo que ella utilice de repetición, tenga un propósito bien definido que le otorgará significado.

Es posible argumentar que, desde un punto de vista heideggeriano, ese mismo individuo no puede ser auténtico por no ser un *Dasein* en sentido estricto, o que, utilizando la terminología existencialista sartriana, él no es libre para elegir. Pero si la libertad última de elección se demuestra con lo que Camus cita como el único problema filosófico realmente serio, es decir, el suicidio, se hace necesario reconocer esta libertad en los individuos indígenas². Podemos asimismo percibir que la autenticidad del individuo indígena reside en la estrecha relación que éste mantiene con su tradición cuando descubrimos esa misma relación amenazada por el distanciamiento de su cultura. La extraña sensación que experimentamos cuando encontramos a tal individuo tomando coca-cola o llevando zapatillas de deporte, por ejemplo, deriva directamente de la noción de que algo está fuera de lugar, de que está perdiendo contacto con su mundo, se está posicionando fuera de su ámbito cultural. Sentimos una cierta forma de nostalgia por la muerte inminente de su propia tradición cultural o de aquello que lo hacía auténtico: su lenguaje, hábitos, valores, expresiones artísticas y religiosas, en suma, todo lo que constituye su tradición.

2. Me refiero aquí al alto índice de suicidio entre las poblaciones indígenas brasileñas, lo cual tiende a crecer conspicuamente cuando éstas entran en contacto con la «civilización», es decir, cuando los individuos se alejan de sus tradiciones.

Nuestro personaje se define a sí mismo *auténticamente* como individuo yanomami solamente en cuanto pertenece a tal tradición. Con su alejamiento de tal modo de vida, lo veremos en trance de perder su identidad, o su *yanomamidad*. Uno podría decir entonces que su tradición está en la propia esencia de su ser, de su ser-en-el-mundo, es decir, el mundo yanomami. Podemos así concluir que la tradición *no* nos aliena *necesariamente*, y que como tal *no* puede ser percibida como algo de lo que debamos librarnos.

¿Es entonces posible colegir que perder el contacto con la tradición sea en sí mismo una forma de alineación? Una vez que uno encuentra la alienación del trabajo cuando es incapaz de reconocer los productos de ello como resultado de su propia labor, ¿es posible que, de forma análoga, los movimientos de vanguardia fueron incapaces de percibir la tradición como algo intrínsecamente suyo, y se sintieron dominados por ella? Obviamente mi intención aquí no es insinuar que los genios de los ismos *avant-garde* del siglo XX fueran nada más que hombres alienados. Tal afirmación sobrepasaría la ridiculez. La cuestión a la cual intento llegar aquí es cómo acabaron percibiendo la tradición como algo extraño, algo que de alguna forma se les presentaba con un carácter opresor y como tal debía ser superado. Para proponer una respuesta, me arriesgaría a decir que la tradición se descubrió como alienadora en Occidente cuando el individualismo y un modo peculiar de hedonismo implícito en el consumo de masas empezaron a ganar tanto terreno que *lo nuevo* pasó a tener un valor en sí mismo. La cuestión de si *lo nuevo* tiene o no tal valor *a priori* carece de importancia. Además, valorar lo novedoso y proponer una ruptura con el pasado son dos cosas que no existen necesariamente en una relación causal. A ese respecto, Octavio Paz afirma que «la novedad del siglo XVII no era crítica ni entrañaba la negación de la tradición. Al contrario, afirmaba su continuidad» (Paz, 1987: 19). De ello podemos deducir que el respeto por la tradición ni presupone necesariamente un modo de vida estático, ni tampoco implica en un odio por lo nuevo.

Así, la cuestión que quisiera discutir ahora es la de cómo percibimos el corolario de todo ello en nuestro tiempo presente. ¿Cómo nos relacionamos con la tradición en nuestros días? Para hallar una respuesta para tal pregunta, se hace necesario investigar acerca de una definición del término *tradición occidental*.

Al apuntar hacia la diferencia entre las vanguardias y la modernidad estética, Octavio Paz comenta que «el *modernism* de los poetas angloamericanos es una tentativa de regreso a la tradición central de Occidente» (Paz, 1987: 11). Pero ¿cuál sería tal tradición? ¿Es posible percibir una única «dominante» que sería «central» en ella? Podemos considerar que son dos los modelos gnoseológicos que forman la tradición occidental: el pagano y el judeocristiano. Una discusión acerca de cuál de esos dos es el dominante sería probablemente inútil. La preferencia por uno de ellos depende más del gusto personal de que de la simple observación histórica. Además, no podemos olvidar la *tradición filosófica*, otra vertiente que, según afirma Edmund Husserl en su *Vienna Lecture*, apunta hacia una originalidad del mundo occidental (Husserl: *passim*).

Sea como fuere, una vez que la tradición con la que las vanguardias propusieron la ruptura era la burguesa, y que ésta derivaba sus valores del cristianismo, consideraré aquí la tradición occidental como *mayormente* representada por él. Así, suponiendo que de hecho entendemos lo que el concepto de *tradición occidental* significa, y que aceptamos la judeocristiana como principal en ella, vuelvo a la cuestión de la relación entre individuo y tradición en el presente momento.

Nuestra Era Posmoderna, o lo que Gilles Lipovestky (1986) llama *l'ère du vide*, con todo su individualismo y hedonismo, podría ser observada como la prueba de que la propuesta vanguardista de cortar con las «amarras de la tradición» fue lograda con éxito. El mismo humor antiburgués (y antitradicional) de las vanguardias reaparece, divorciado ahora del ámbito del arte, en lo que llamo *conducta posmoderna kitsch*.

Aunque el término *kitsch* normalmente denote lo que puede ser llamado *consumer's art*, o formas artísticas y objetos que prometen tanto la ilusión de prestigio social como una fácil catarsis (en oposición a la experiencia estética auténtica que podría ser la que Kant denomina de «satisfacción desinteresada»), utilizaré el término aquí para designar formas contemporáneas de comportamiento que mantienen el contenido *kitsch* de banalidad y vulgaridad en su forma exterior o contenido estético. Tales formas de comportamiento tienden a ser desviaciones de la tradición. Van inevitablemente en contra del mismo sistema de valores criticado por las vanguardias, y como tal, denotan la forma de alienación por la cual valores y normas tradicionales pasaron a ser percibidos como opresores. En *The Cultural Contradictions of Capitalism*, Daniel Bell (1977) nota la estrecha relación entre los programas de las vanguardias de los decenios de 1920 y 1930 y la iconoclastia que se hizo corriente entre las masas en el decenio de 1960. Lo que las vanguardias propusieron en términos de liberación en la forma y en el contenido de la *representación*, que significa primordialmente la expresión artística, será, en el decenio de 1960, transformada por las masas en *actualidad*, o en comportamiento humano real. El desafío del arte *avant-garde* era practicado en la vida real (o era *actualizado*), solamente por una minoría de artistas que llevaban una vida bohemia como protesta contra la burguesía. Esto cambiará drásticamente en el decenio de 1960, cuando el comportamiento de aquel pequeño número de artistas de los años veinte y treinta empezará a ser imitado por una porción mucho más amplia de la sociedad. En ese sentido Bell afirma:

El estilo de vida practicado antaño por un pequeño cenáculo, fuese la fría máscara vital de un Baudelaire o la cólera alucinatoria de un Rimbaud, es ahora imitado por «muchos» (una minoría de la sociedad, sin duda, pero no obstante grande en número) y domina la escena cultural. Este cambio de escala dio a la cultura del decenio 1960 su especial oleaje, junto con el hecho de que el estilo de vida bohemio, antaño limitado a una minúscula élite, ahora es puesto en práctica en la gigantesca escena de los medios masivos de comunicación (Bell, 1977: 63).

Lo que llamo aquí *conducta posmoderna kitsch* descende directamente de la recuperación de la actitud de las vanguardias en sus empresas artísticas. Con esta expresión aplico el término *kitsch* con la finalidad de llamar la atención sobre ciertas actitudes practicadas y absorbidas de la misma forma que lo *kitsch* es asimilado; es decir, acriticamente. Básicamente, el objeto *kitsch* es destinado al individuo inculto que busca una fácil catarsis. De forma análoga, el *comportamiento kitsch* es practicado por aquel que busca siempre el placer inmediato. Tanto en objetos «artísticos» como en el comportamiento, el *kitsch* es propio del filisteo y del nihilista moral. Calinescu introduce la noción de *kitsch-man*, y apunta hacia el carácter moralmente cuestionable del *kitsch*:

The notion of a kitsch-man becomes clear if we think of him not only in aesthetic but also in ethical terms. This combined approach, whatever its theoretical difficulties, is almost unavoidable because the aesthetic attitudes of the kitsch-man –and of the kitsch-artist as well– imply a basic moral ineptitude (Calinescu, 1987: 259).

Para Calinescu, el ejemplo paradigmático de *kitsch-man* es el turista, aunque el término parece ser especialmente pertinente para designar otras formas de comportamiento, es decir, los que implican la misma «*moral ineptitude*» del *kitsch*.

Pero lo que realmente interesa es la relación entre el comportamiento posmoderno *kitsch* y la alienación. Ese tipo de comportamiento descubre la incapacidad del hombre para reconocerse a sí mismo en una tradición suya hasta el advenimiento de la posmodernidad. En ese sentido, tales actitudes demuestran los efectos de lo que Calinescu llama *kitschificación* de la cultura.

En su contenido esencialmente antiburgués, las varias formas de conducta *kitsch* posmodernas reflejan la propia alienación que resulta del *nihilismo moral*. El nihilismo moral y la apatía posmoderna hacen que el comportamiento *kitsch* posmoderno sea aceptado por gran parte de la sociedad³.

En *The Specter of the Absurd*, Ronald A. Crosby (1988) nota tres formas distintas de nihilismo moral. La primera, que llama *amoralism*, aparece como el rechazo puro y simple de todos los principios morales; la segunda, *moral subjectivism*, se revela como principio por el que todos los juicios morales son considerados puramente individuales y arbitrarios y que, como tal, no admiten ninguna justificación racional o crítica; y la tercera, *egoism*, representa la noción de que la única obligación de un individuo es la que éste tiene consigo mismo. La segunda forma de nihilismo moral, *moral subjectivism*, es la que parece más pertinente para nuestra discusión acerca de la alienación. Crosby escribe:

Moral subjectivism, the second kind of moral nihilism, can be said to be nihilistic in its denial of any rational way of deciding among conflicting moral claims. According to this view, moral utterances are not really claims at all, but expressions of choice, preference,

3. Para un análisis profundo de la apatía en la posmodernidad véase LIPOVETSKY (1986: 49-78).

attitude, emotion, or desire (or the attempt to evoke such in others), which thinking of as being either true or false, or as subject to any kind of rational test, makes no sense (Crosby, 1988: 12).

Ese tipo de nihilismo ha servido como excelente medida práctica para que algunos intelectuales posmodernos eviten el debate ético. A ese respecto, Christopher Norris (1990), en *What's Wrong with Postmodernism*, critica la noción de posmodernidad por su rechazo a una concepción consistente de la razón y de la verdad. Con relación al problema específico de la ética, Norris cita a Lacoue-Labarthe y afirma lo siguiente:

We are, of course, forced to live and act according to the norms and prescriptions of ethics [...], but no one can any longer be in any doubt, unless they wish simply to indulge in re-legitimizing the obsolete, that we are in this regard entirely without resources. It is no doubt still possible to answer the question «how are we to judge»? It is certainly no longer possible to answer the question, «From what position are we to judge»? For what we are lacking, now and for the foreseeable future, are names, and most immediately «sacred names», which in their various ways governed, and alone governed, the space (public or other) in which ethical life unfolded (Norris, 1990: 240).

El individuo posmoderno posee una innegable tendencia a caer en el nihilismo moral. Con relación al fragmento arriba citado, Madan Sarup hace un comentario muy pertinente afirmando: «For Norris the result of postmodernist thought is firstly to undermine the epistemological distinction between truth and falsehood, and secondly to place ethical issues beyond reach of argued, responsible debate» (Sarup, 1988: 168). Esa evasión frente al debate ético deriva de la actitud del nihilista moral, y conlleva un alto grado de alienación al descubrir un individuo incapaz de relacionarse con cualquier forma de valores tradicionales en la realización de su ejercicio crítico.

El nihilismo moral provoca la *kitschificación* del hombre en su estado más esquizofrénico. Incapaz de relacionarse auténticamente con el pasado o el futuro, el individuo posmoderno se encuentra con la doble imposibilidad de volver a la tradición en que podría buscar valores sostenibles, y de experimentar un sentido de futuro que calme sus impulsos hedonísticos exacerbados, en cuya búsqueda se ve compelido a experimentar lo máximo posible, como si su existencia fuera a terminar brevemente. Esa forma de esquizofrenia apunta hacia la inautenticidad devenida de su ruptura con la tradición. De acuerdo con Fredric Jameson, como corolario de tal experiencia encontramos en la arquitectura, por ejemplo, la proliferación de estilos «neo-», o la «vampirización» de formas pasadas. Descubriendo el agotamiento de sus capacidades creativas, el posmoderno se arroja al *pastiche*, lo que Jameson define como «blank parody» (Jameson, 1991: 87).

La alienación que resulta de la esquizofrenia posmoderna se refleja también en las actitudes prácticas de las masas. En ese sentido, Bell afirma que «el temperamento posmodernista exige que lo que antes se representaba en la fantasía y la imaginación sea ahora actuado en la vida. No hay ninguna diferencia entre el arte y la vida. Todo lo que

se permite en el arte se permite también en la vida» (Bell, 1977: 63). Así, encontramos en ciertas prácticas que se han tornado más frecuentes a partir de los años sesenta (como el «nudismo» o el «*topless*», por ejemplo) la disolución característicamente posmoderna de las fronteras entre lo público y lo privado. Jean Baudrillard ha analizado tal hiato desde el punto de vista de los medios de comunicación de masas, especialmente de la televisión, pero es posible intuir que la actitud del hombre posmoderno «*kitschificado*», en la cual partes del cuerpo humano que suelen ser percibidas como «privadas» se vuelven «públicas», se inserta en el mismo contexto. Descubrimos en ese tipo de comportamiento una promiscuidad visual que trasciende el ámbito de la *representación* y se adentra en el de la *actualidad*, como ha descrito Bell en el fragmento arriba citado.

Sea como fuere, tales formas de comportamiento son defendidas con base a la afirmación que las identifica como formas de «práctica cultural». Pero se percibe que la propia definición de *cultura* se presenta con dificultades al nihilista moral posmoderno, lo cual tiende a tomarla en un sentido *no* elevado. Una idea elevada de *cultura* que justificaría la exclusión de estas prácticas nos es ofrecida por Bell:

Entiendo por cultura [...] los esfuerzos, en la pintura, la poesía y la ficción, o en las formas religiosas de letanías, liturgias y rituales, que tratan de explorar y expresar los sentidos de la existencia humana en alguna forma imaginativa. Las *modalidades* de la cultura son pocas y derivan de las situaciones existenciales que afrontan todos los seres humanos, en todos los tiempos, en la naturaleza de la conciencia: como se hace frente a la muerte, la naturaleza de la tragedia y el carácter del heroísmo, la definición de la lealtad y de la obligación, la redención del alma, el sentido del amor y del sacrificio, la comprensión de la piedad, la tensión entre la naturaleza animal y la humana, los reclamos del instinto y los frenos. Históricamente, pues, la cultura se ha fundido con la religión (Bell, 1977: 25).

De esta forma, queda la cuestión de si debemos elevar nuestras prácticas para que éstas puedan incluirse en una definición de cultura como la de Bell, o si debemos rebasar nuestra definición de cultura para que incluya prácticas del mundo posmoderno. A ese respecto, vale mencionar el hecho de que Bell apunta hacia la relación indisoluble existente entre cultura y moral:

La cultura, para una sociedad, un grupo o una persona, es un proceso continuo de sustentación de una identidad mediante la coherencia lograda o un consistente punto de vista estético, una concepción moral del yo y un estilo de vida que exhibe esas concepciones en los objetos que adornan a nuestro hogar y a nosotros mismos, y en el gusto que expresa esos puntos de vista. La cultura es, por ende, el ámbito de la sensibilidad, la emoción y la índole moral, y el de la inteligencia, que trata de poner orden en esos sentimientos (Bell, 1977: 47).

De todas formas, es importante destacar que el hombre esquizofrénico posmoderno percibe sus nuevas prácticas indolentes como una forma de «cultura» o «tradición».

Sin un sentido histórico realmente consistente, confunde formas de producción sub-cultural que han tenido su origen dos o tres generaciones atrás con tradiciones antiguas. Una vez que no desea la cultura, sino solamente el divertimento, en su percepción ahistórica tenderá a participar en cualquier forma nueva de diversión que le sea vendida bajo el rótulo de «cultura», o como algo que es parte de su «tradicición».

En este sentido, Eric Hobsbawm afirma que «traditions' which appear or claim to be old are often quite recent in origin and sometimes invented. [...] "Invented tradition" is taken to mean a set of practices, normally governed by overtly or tacitly accepted rules and of a ritual or symbolic nature, which seek to inculcate certain values and norms of behavior by repetition, which automatically implies continuity with the past» (Hobsbawm, 1983: 1). Eso explica el hecho de que prácticas relativamente recientes originadas, o apenas difundidas ampliamente, en el decenio de 1960, sean percibidas hoy día como pertenecientes a una supuesta «tradicición cultural», la cual, en la mente de sus defensores, parece validarse por una relación imaginaria con un pasado distante o primordial. De la misma forma, ciertas «tradiciones» son creadas por movimientos ideológicos o grupos políticos de cuño nacionalista. Con la finalidad de promover la unión nacional en sociedades que presentan contradicciones culturales internas, causadas por ejemplo por la presencia de distintas etnias, se forjan «tradiciones» empleando elementos de un pasado ancestral y apuntando hacia una manipulación de la continuidad histórica, la cual pasa a ser *inventada* para justificar una cohesión social.

Las prácticas subculturales descubren al hombre posmoderno en toda su alienación frente a la tradición más significativa, que, como en el caso del individuo indígena que examinamos, proporcionaría una dirección a su vida, o un sentido en el que podría encontrar su autenticidad. Queda la indagación de cuál sería, entre todas las «tradiciones» que el hombre posmoderno puede elegir en el «supermercado cultural», la que es válida para dirigir al individuo hacia un encuentro con su auténtico ser, o, en términos kierkegaardianos, con su ser-ideal. Para Kierkegaard, la tradición que posibilitará tal encuentro es, obviamente, la cristiana.

Si recordamos el hecho de que la doctrina cristiana está en la base de algunos de los grandes éxitos morales de Occidente, nuestra percepción de ella se teñiría de cierta simpatía. Si somos capaces de reconocer su presencia en el contenido de la declaración de Independencia de Estados Unidos, por ejemplo, cuando apunta hacia la igualdad de todos los hombres; en la declaración de los derechos humanos; o en la propia mentalidad filosófica de la Ilustración, la cual clamaba por el progreso moral y el desarrollo espiritual de la humanidad, entonces probablemente desarrollaremos el deseo de relacionarnos auténticamente con tal doctrina. Pero esto presupone contar con la habilidad de pensar históricamente, algo que el marxismo ha intentado enseñarnos, pero que parecemos decididos a no aprender.

Es en ese sentido que la posmodernidad se muestra esquizofrénica: en su calidad conspicuamente ahistórica, así como en su incapacidad de reconocer su propio pasado y aprender desde su ejemplo, de forma que el deseo de negar el cristianismo, o la tradición judeocristiana, dominante en Occidente, se genera a partir del deseo de liberarse

de los principios antihedonistas que esa misma tradición aporta. El nihilista moral que quiere libertad en su búsqueda del placer frecuentemente apuntará hacia otras tradiciones. Así, es común encontrar entre los defensores del posmodernismo la consideración del helenismo como verdadera raíz de la tradición occidental. Es interesante percibir cómo les gusta identificar la época clásica con el hedonismo a fin de dar vista suelta a sus propios deseos. En su discurso, frecuentemente encontramos referencias al amor griego al cuerpo, o alusiones a sus maravillosas representaciones somáticas en la escultura, e incluso el ensalzamiento a sus cultos dionisiacos. Pero olvidan, o intencionalmente evitan, mirar en otras direcciones dentro de la misma tradición grecolatina. Desconsideran la filosofía de Aristóteles, por ejemplo, la cual define claramente en la *Ética a Nicomachus*, las fronteras entre la virtud y el vicio, donde la virtud depende siempre de la noción de sobriedad, y de la profunda reflexión acerca de las actitudes que cada individuo toma en su vida diaria. De hecho, Aristóteles apunta hacia el objetivo de la vida ética como realización del *bios theoretikos*, de la «vida teórica», la cual debe imitar la actividad del Dios aristotélico que se define como «el pensamiento que se piensa a sí mismo».

Aquellos que defienden lo posmoderno deleitándose con sus constantes referencias a la tradición clásica deben también recordar que Sócrates murió defendiendo sus creencias, lo que por sí solo es una práctica esencialmente antihedonista. En ese aspecto, y muy paradójicamente, Michel Foucault (1976), en el primer volumen de su *Histoire de la sexualité*, ha trabajado para desmitificar el mito del hedonismo griego apuntando hacia el hecho de que siempre midieron sus actitudes basándose en una fuerte noción de *equilibrium*. Además, el hedonismo sólo era posible en Grecia en el varón, pues las mujeres eran relegadas a una posición inferior, y nunca encontraron respeto hacia sus impulsos hedonísticos.

Volviendo a la cuestión del nihilismo moral, podemos observar sus efectos en la crítica. Tal forma de nihilismo, en cuanto «*moral subjectivism*», representa de hecho un ataque a la propia *subjetividad*, la cual viene a ser percibida en la posmodernidad como inválida, si no como totalmente rechazable. En ese sentido, el término *vulgaridad*, por ejemplo, es rechazado como categoría críticamente válida por el alto grado de subjetividad que implica. Pero la subjetividad no ha sido percibida siempre como insostenible en el pensamiento occidental (y mucho menos en el oriental). La fenomenología, por ejemplo, a través de una epistemología que afirma el carácter intencional de la conciencia, abrió un campo gigantesco para la subjetividad en el siglo XX. De esa forma, es fácil percibir en el rechazo posmoderno a la subjetividad el temor de llegar a la misma conclusión que alcanza el sociólogo Gilles Lipovetsky cuando afirma que «el posmodernismo sólo es otra palabra para significar la decadencia moral y estética de nuestro tiempo» (Lipovetsky, 1986: 120). Los defensores de lo posmoderno rechazarían rápidamente esa afirmación de Lipovetsky llamándola *subjetiva*, y de esa forma lograrían evitar el debate ético, demostrando así su posición esencialmente nihilista.

En lo que concierne a la cuestión de la subjetividad, definiendo la opinión de que los intelectuales deberían sentirse obligados a realizar juicios basándose en ella. Deberían adoptar una actitud responsable frente a la sociedad para denunciar todo lo que les

parezca desagradable en el arte o la política, suponiendo que demuestren una base coherente para sus ideas. Quizás de esa forma el debate intelectual trascendiera el ostracismo tedioso del academicismo y representara algo más reconocible para la sociedad en general, como lo ha sido en tiempos pasados. La devaluación del papel del crítico es uno de los corolarios de la posmodernidad. Bell apunta hacia el hecho de que durante el decenio de 1950 el crítico representaba la defensa de estándares reconocibles:

La idea de una jerarquía en las artes y una división cultural del público (p. ej., cultos, de medio pelo e incultos), que fue el sello distintivo de intérpretes culturales representativos de la década de 1950 como Hannah Arendt y Dwight Macdonald, implica necesariamente la idea de patrones y de una profesión que protege y defiende esos patrones, o sea, de la crítica. En efecto, los decenios de 1940 y 1950 han sido llamados la época de la crítica y de las escuelas críticas [...]. El tema de la década de 1960, fue la desconfianza hacia la crítica (Bell, 1977: 128).

Con ese escepticismo hacia la crítica, afirma Bell (1977), la indistinción entre alta cultura y cultura de masas se hizo inevitable. Y fue en ese momento cuando aparecieron los apóstoles de la llamada «nueva sensibilidad», con su propuesta de una apreciación del arte como actividad propia de la subjetividad: para ellos, el goce del arte era algo meramente físico, y no implica ningún proceso racional o intelectual. Las sensaciones producidas por el objeto crítico eran defendidas como único medio para su apreciación. De esa forma, por la subjetividad que las sensaciones sugieren, cualquier juicio de valor respecto al arte se vuelve, si no totalmente imposible, por lo menos inapropiado. Bell nota el distinto papel que juega Susan Sontag en la crítica de la «nueva sensibilidad»:

Susan Sontag, destacada figura teúrgica de la nueva sensibilidad, declaraba en *Contra la interpretación* (1966), cuyo título resumía esta sensibilidad: «Hoy... el proyecto de la interpretación es en gran medida reaccionario. Como los humos de los automóviles y de la industria pesada que hoy ensucian la atmósfera urbana, la efusión de interpretaciones del arte envenenan hoy nuestra sensibilidad... La interpretación es la venganza del intelecto contra el mundo» (Bell, 1977: 129).

Sontag es conocida por su antipatía a cualquier forma de juicio moral en el ámbito del arte. De ello podemos derivar sus actitudes de naturaleza intrínsecamente cuestionables, como por ejemplo, su defensa de la pornografía, que examinaremos luego. Pero, volviendo a la cuestión del crítico, es posible afirmar que hoy día no queda solamente la opción de sentir nostalgia por su anterior papel de guía para la sociedad. Aunque tal figura ya no tenga lugar en la posmodernidad, eso no debería significar la total extinción de la subjetividad. El rechazo a los juicios de valor como «simplemente subjetivos» es propio del nihilista moral. Intelectuales que se proponen a realizar cualquier forma de crítica, sea artística, literaria, o cultural, no puede estar obligados a ser «científicos» en todas sus aserciones, simplemente porque el arte, la literatura, y la cultura, así como la propia vida, no son una ciencia.

La diseminación de la vulgaridad y de la pornografía en nuestro *«postmodern world of shattered beliefs»*, ha sido percibida acertadamente por Fredric Jameson (1991). Comparando los intentos artísticos de los modernos con los que estamos destinados a encontrar en la posmodernidad, Jameson llega a las siguientes palabras:

but there is now a distinction to be made between the symptomaticity of high art in the modernist period (in which it stands in radical opposition to the nascent media or culture industry as such) and that of a residual elite culture in our own postmodern age, in which, owing in part to the democratization of culture generally, these two modes (high and low culture) have begun to fold back into one another. If nominalism in Adorno's period meant Schönberg and Beckett, in the postmodern it means a reduction to the body as such, which is less the triumph of ideologies of desire than it is the secret truth of contemporary pornography (Jameson, 1991: 152).

En lo que se refiere a la cuestión de la pornografía sería interesante echar un vistazo a lo que Susan Sontag, en el peculiar momento de mediados de los sesenta, tenía que decir sobre ella. En su defensa de la pornografía como forma de arte, Sontag acusa al cristianismo de lo que percibe como verdadera responsabilidad criminal por la peculiar relación existente entre el hombre y su cuerpo (para ella demasiado casta). En su artículo de 1967 «The Pornographic Imagination», afirma que «what difficulties arise [in the way sex is regarded] come from the long deformation of the sexual impulses administered by Western Christianity, whose ugly wounds virtually everyone in this culture bears» (Sontag, 1969: 56).

Identificar el cristianismo con una fuerza opresora que limita la sexualidad humana es un acto que denota una evidente limitación epistemológica. Tal identificación sumaría representa un ejemplo del pensamiento ahistórico propio de aquellos que poseen un hiato en su formación intelectual por no haber aprendido las lecciones más básicas del marxismo. En vez de identificarlo con el sentimiento de culpa que un individuo puede tener con relación a su cuerpo, el intelectual capaz de ejercitar un reflexión histórica crítica percibirá en el cristianismo una doctrina que ha contribuido a hacer de Occidente la propia cuna de valores de los derechos humanos (y aquí se verifica la distinción kierkegaardiana entre *cristianismo* y *cristiandad*).

Así, yo afirmaré que lo que crea el tipo de opresión a que Sontag parece referirse no es la religión por sí misma, sino su asimilación acrítica. En el presente estadio de desarrollo del intelecto humano, después de dos mil seiscientos años en que la presencia de la filosofía en el mundo no puede ser negada, no me parece demasiado severo exigir del hombre la responsabilidad de ejercer el pensamiento. Sin un planteamiento crítico, y por ende racional, de cualquier dogma religioso, la caída en el fanatismo, y luego en el fundamentalismo, será inminente. Y en el presente momento parecemos bien conscientes de los peligros de fundamentalismo religioso.

Volviendo al artículo de Sontag, percibimos que su análisis de la pornografía intenta restringirse al ámbito de la literatura, en la que ella apunta la «superioridad» de los franceses:

Except in a small circle of writer-intellectuals in France, pornography is an inglorious and mostly despised department of the imagination. Its mean status is the very antithesis of the considerable spiritual prestige enjoyed by many items which are far more noxious (Sontag, 1969: 72).

Sontag no aclara exactamente cuáles son esos «*items*» considerados como mucho más nocivos que la pornografía. De todas formas, su razonamiento opera, desde el principio de su ensayo, sobre una falacia básica: considera la pornografía solamente en una de sus manifestaciones, la literatura, la cual es, por su propia materialidad, evidentemente poco ofensiva. Es obvio que el contenido de la pornografía variará de acuerdo con el medio en el cual se expresa. De esa forma, no podemos considerar la pornografía en la novela, pura *representación*, como igualmente condenable que la misma en pintura, fotografía, cine, o teatro, donde se hace presente un mayor o menor grado de *actualidad*. Leer una descripción de unos seres humanos envueltos en el acto sexual no puede ser lo mismo que observarlos «*in performance*» en el cine, o el teatro. Y eso simplemente porque el medio visual, quizás exceptuando a la pintura, implica necesariamente la presencia de seres humanos reales practicando sexo con la finalidad primera de producir material pornográfico, una actividad inaceptable si no somos nihilistas morales. Así, cuando uno plantea cualquier cuestión acerca de la pornografía con la intención de promover su validez, es importante no olvidarse de que la pornografía infantil y la bestialidad se han tornado de uso normal entre esas prácticas.

Limitar el ámbito de la pornografía a las novelas de Sade y Bataille hace su defensa muy fácil. Sontag defiende la pornografía a través del mismo tipo de falacia con que Linda Hutcheon apoya el posmodernismo cuando identifica su totalidad con lo que llama «*historiographic metafiction*». De hecho, Hutcheon va más allá de la limitación del campo de investigación de que se beneficia Sontag, y llega hasta el absurdo de proponer que el término *postmodernism* sea reservado para identificar solamente un par de buenas novelas que parecen mucho más un residuo de alta cultura que una obra posmoderna (pues aunque *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco sea un *best-seller*, ciertamente no lo es en el mismo sentido que *Verónica Decide Morrir*, de Paulo Coelho). Cualquier discusión acerca de lo posmoderno no será completa si no considera la presencia masiva en ello del *kitsch* y del *pop*.

En su defensa de la pornografía, Sontag logra evitar la consideración de las implicaciones éticas del asunto que aborda. Exceptuando una breve mención a la posibilidad de una influencia perniciosa en los «psicológicamente deformados» y «moralmente inocentes» al final de su artículo, su análisis nunca alcanza un planteamiento sociológico de la pornografía en su totalidad.

Finalmente, la falta de sorpresa o escándalo evidente que denota la actitud con la que el hombre posmoderno percibe la pornografía en su vida diaria refleja la situación de total apatía a que hemos sido conducidos por nuestro propio nihilismo moral. Este estado *banaliza* tanto la pornografía como nuestra percepción del cuerpo (tanto en *representación* como en *actualidad*); destruye el propio erotismo con que estábamos acostumbrados a percibir determinadas partes del cuerpo humano; y conduce hacia la apatía evidente en nuestra aceptación acrítica de las innumerables prácticas subculturales posmodernas. En su ampliación del rechazo vanguardista a la burguesía, la ruptura posmoderna trasciende el ámbito del arte o de la *representación*, y descubre el cuerpo humano en una forma peculiar de obscenidad visual que ahora se posiciona en la vida real y diaria. De ello deriva la epidemia contemporánea de pornografía definida como el intento más básico de la *representación de la actualidad*, una forma de representación que se satisface con el encuentro del «*body as such*», o de las más básicas «*bodily functions*». Todo esto no es más que el claro reflejo del nihilismo moral, de la decadencia moral y estética posmodernas (en las palabras de Lipovetsky), y de la alienación respecto a una tradición que se propuso enseñarnos algo mejor.

Lo posmoderno suele ser defendido por su carácter supuestamente tolerante, por su valoración y aceptación de los márgenes, y por su visión democrática que considera siempre la voz de lo «*excéntrico*». Que la tolerancia y el respeto por los distintos grupos que forman cualquier sociedad es un bien en sí mismo me parece incuestionable. Cualquier sociedad debe trabajar para la eliminación de cualesquiera prejuicios que funcionen en el sentido de la exclusión de aquellos que no pertenezcan a los cánones establecidos o a las clases o etnias dominantes. Pero «*tolerar*» no significa ser acrítico ni moralmente nihilista. No debe necesariamente implicar una aceptación de todo lo que se presente como válido por el simple hecho de que «*es imposible juzgar*». Lo que suele ser visto como tolerancia posmoderna por el otro muchas veces se parece más a una gran curiosidad por ese mismo otro, con un deseo incontrolable de conocerlo, y con una euforia de contacto y intercambio. En diversas ocasiones lo que debería ser entendido como el respeto del centro hacia los márgenes (si es que tales categorías existen de hecho) se presenta como un intento simple de fagocitar del otro, el «*ex-céntrico*», que repentinamente aparece como un ser más libre y radical en estilo de vida.

Así, podríamos preguntarnos si no estamos viviendo el corolario de la ruptura vanguardista con la tradición. Oímos que la burguesía ha encontrado su extinción; que su proyecto, el proyecto de la Ilustración, ha fracasado; y cada vez más parece que vivimos en un tiempo cargado de nihilismo. Podríamos entonces concluir que lo posmoderno es en sí mismo una forma de alienación. La falta de una *doxa* totalizadora en la posmodernidad descubre la incapacidad del hombre para actuar moral y auténticamente en su vida diaria. Esa misma falta induce el sujeto a su muerte, la cual aparece como negación de cualquier valor en su subjetividad, y crea la apatía propia de nuestro momento histórico. La apatía posmoderna, inherente a la noción de subjetivismo moral, imposibilita el debate ético responsable y la crítica. De esa forma, lo posmoderno representa la alienación con respecto a una tradición que, pese a toda sus defectos, intentó mantenerse fiel

a su creencia en valores como los de decencia, modestia, y sobriedad, y que en el devenir induciría a la única forma auténtica de existencia humana.

BIBLIOGRAFÍA

- BECKETT, Samuel. *L'Innommable*. 1.^a edición. Paris: Éditions de Minuit, 1953.
- BELL, Daniel. *Las contradicciones culturales del capitalismo*. 1.^a edición. Madrid: Alianza, 1977.
- BÜRQUER, Peter. *Teoría de la vanguardia*. 2.^a edición. Barcelona: Península, 1997.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. 13.^a edición. Madrid: Cátedra, 2000.
- *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Alfaguara, 1995.
- CALINESCU, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. 3.^a edición. Durham: Duke University Press, 1987.
- CROSBY, Ronald A. *The Specter of the Absurd*. 1.^a edición. Albany: University of New York Press, 1988.
- FOUCAULT, Michel. *Histoire de la sexualité*. Paris: Gallimard, 1976.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. La inautenticidad y el absurdo en la narrativa de Cortázar. *Revista de Filosofía*, 1966, n° 16, pp. 65-77.
- GARCÍA DE CAPRI, Lucía. Dadá y Surrealismo. *Descubrir el Arte*, n° 23, 2001.
- HOBSBAWM, Eric. Inventing Traditions. En HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (eds.). *The Invention of Tradition*. 1.^a edición. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, pp. 1-14.
- HUSSERL, Edmund. Vienna Lecture. En HUSSERL, Edmund. *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology: An Introduction to Phenomenological Philosophy*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1970, pp. 269-99.
- JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. 2.^a edición. Durham: Duke University Press, 1991.
- LIPOVETSKY, Gilles. *La era del vacío: Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. 3.^a edición. Barcelona: Anagrama, 1986.
- NORRIS, Christopher. *What's wrong with postmodernism*. 1.^a edición. Baltimore: John Hopkins University Press, 1990.
- PAZ, Octavio. *Los Hijos del Limo*. 1.^a edición 1974. Barcelona: Seix Barral, 1987.
- SARUP, Madan. *An Introductory Guide to Post-structuralism and Postmodernism*. 1.^a edición. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1988.
- SONTAG, Susan. *Styles of Radical Will*. 1.^a edición. New York: Doubleday, 1969.

SUMARIO ANALÍTICO

PINHEIRO MACHADO, Roberto

LA RUPTURA ALIENANTE: TRADICIÓN, VANGUARDIAS Y POSMODERNISMO

América Latina Hoy, 30, abril del 2002, pp. 19-41

Tradición y autenticidad existen en una relación de interdependencia. A través de la relación con su tradición el individuo se reconoce a sí mismo auténticamente en el mundo. Por ello, el alejamiento de la tradición resulta inevitablemente en la alienación. El ejemplo más claro de esa forma de enajenamiento es la ruptura con el pasado propuesta por los movimientos *avant-garde*, o las llamadas vanguardias históricas, del siglo XX. Tal ruptura significó mucho más que un deseo de innovación en el arte. El intento iconoclasta de las vanguardias fue, en verdad, el reflejo de un sentimiento antiburgués exacerbado. Ese ensayo analiza los corolarios de tales intentos vanguardistas de ruptura en las prácticas culturales posmodernas y apunta hacia la relación entre estas prácticas y la alienación.

Palabras clave: tradición, autenticidad, ruptura, vanguardias, posmodernidad.

ANALYTICAL SUMMARY

PINHEIRO MACHADO, Roberto

THE ALIENATING RUPTURE: TRADITION, VANGUARDS AND POSTMODERNISM

América Latina Hoy, 30, abril del 2002, pp. 19-41

Tradition and authenticity exist in an interdependent relationship. It is through the relation with tradition that individuals recognize themselves authentically in the world. Consequently, the distancing from tradition inevitably results in alienation. The most evident example of this form of distancing from tradition is in the rupture with the past proposed by the avant-garde movements, or the so-called historical vanguards, of the first half of the twentieth century. Such rupture signified much more than a desire of innovation in the arts. The iconoclastic intent of the vanguards was, in truth, the reflection of an exacerbated anti-bourgeois feeling. This essay examines the corollaries of these vanguardist efforts of rupture in postmodern cultural practices and points to the relation between such practices and alienation.

Key words: tradition, authenticity, rupture, vanguards, postmodernity.

Lectura 02: La ruptura alienante: tradición, vanguardias y posmodernismo. Roberto Pinheiro Machado.

1. Qué implica reconocer al sujeto en un proceso histórico.
2. Te has preguntado sobre las implicaciones sociales que te atraviesan como sujeto.
3. Qué implica tomar una postura desde la vanguardia en relación al pasado.
4. Qué implica tomar una postura desde el videoarte con la historia.
5. Qué implica el nacimiento de clases sociales al interior de la sociedad.
6. Puede la tecnología explicarse desde un proceso histórico.
7. Existe una modernidad y posmodernidad en Latinoamérica.
8. Qué implica ir más allá de la institución del arte desde la práctica del videoarte.

**Lectura 03: Once tesis para
una teoría materialista de la
fotografía y cuatro
aproximaciones
metodológicas. Pablo Huerga
Melcón.**

ONCE TESIS PARA UNA TEORÍA MATERIALISTA DE LA FOTOGRAFÍA. Y CUATRO APROXIMACIONES METODOLÓGICAS

Pablo Huerga Melcón

IES Rosario de Acuña, Gijón

Resumen.- Este ensayo ofrece una serie de once tesis que podrían contribuir a la elaboración de una teoría filosófica materialista de la fotografía. La primera parte fue escrita en el año 2007, mientras que las consideraciones metodológicas son inéditas, y complementan y aclaran algunas de las cuestiones que resultaron particularmente difíciles a los lectores. El texto de 2007 aparece sin modificaciones, para preservar el propio desarrollo cronológico de la teoría.

Primera parte: Once tesis para una teoría materialista de la fotografía

1. Introducción

La fotografía es un fenómeno nuevo en la historia, un acontecimiento tecnológico del siglo XIX. Su nacimiento se hace posible en virtud del desarrollo de las investigaciones en Física, Química, Óptica y Geometría. Por primera vez en la historia, permitió fijar en un plano una imagen circunstanciada, situada en un momento del espacio y del tiempo: “detener el movimiento”; alcanzar lo que con las representaciones pictóricas se había venido haciendo de manera artesanal y laboriosa, desde la época de las cavernas. De hecho, las imágenes nacen con el Hombre de Cromagnon, no las hay aún, según parece, con los Neandertales. Los hombres de Altamira fijaban en el cielo de las cavernas las figuras de los animales que cazaban, en pleno movimiento, hacían reproducciones en negativo de sus propias manos. En muchas ocasiones, se secuencian las imágenes para representar el movimiento de los animales, o de los hombres. En el palacio de Asurbanipal, en Nínive, encontramos entre otros, el famoso relieve de la caza de los leones: primero, el rey en carro disparando la lanza; después, el león moribundo con la lanza clavada; más adelante, el león transportado en el carro por sus sirvientes, y el rey orgulloso volviendo al palacio. Una escena de este tipo puede apreciarse ya en una espada micénica de hace 3600 años, donde se representa también una caza de leones. Por los relieves de las escaleras del palacio de Persépolis se muestran los distintos pueblos sometidos al imperio haciendo ofrendas a su rey, etc. En la Acrópolis de Atenas un viajero podía contemplar paso a paso la procesión de las Panateneas, con solo circunvalar el Partenón. En el relieve más extenso de la antigüedad, la columna de Trajano, se representa en espiral la conquista de la Dacia, etc.

2. El Mito de la caverna

El poder de las imágenes ha sido tan evidente desde el nacimiento de la cultura occidental que Platón llegó a sintetizar una estructura: el *Mito de la caverna*, en donde las imágenes, fruto de la proyección de sombras en la pared que tenían delante, mantenían a los esclavos convencidos de que aquello era la realidad. La liberación de los esclavos consistía, entre otras muchas cosas, en comprender cómo se producían aquellas imágenes, conocer la causa eficiente que daba lugar a aquellas sombras, y entender así la diferencia entre apariencia y realidad.

Esta enorme metáfora extiende sus sombras hasta nuestros días, donde el mito de la caverna se renueva a cada instante, piénsese en *La caverna* de José Saramago, o en el libro de Gustavo Bueno, *La vuelta a la caverna*, etc.; y es natural, porque nuestro mundo ha quedado, por así decir, absorbido en la propia representación que hemos ido creando de él. Es como si de pronto, el escenario del teatro griego hubiera sido transformado en un espejo, en el que ahora los espectadores se ven a sí mismos reflejados, actuando ahora ya con el *papel* de espectadores. Conjuramos el mito de la caverna cuando en vez de una pantalla sobre la que se reflejan sombras, colocamos un espejo en el que se ven a sí mismos los prisioneros. En gran medida, nuestra obsesión por las imágenes nos ha instalado en un escenario sin fin en el que los espectadores absolutos han desaparecido, mientras que todos permanecemos al acecho de las sombras, fisgando a los demás, con una constante sensación de que nuestra propia vida es un guión televisado, y formando parte siempre del fondo de escena sobre el que se representa la vida de los demás.

El teatro griego cultivó ese ejercicio de representación, que reproducía como reflejo de las narraciones de los mitos, o de acontecimientos perdidos en la niebla de los tiempos, historias aparentes. Pero estas historias, al igual que las imágenes para los esclavos, tienen una enorme fuerza en quien las ve. Los espectadores del teatro sufrían viendo a sus personajes padecer, y se compadecían de ellos.

El éxito del teatro, como dice Aristóteles, consiste en arrebatarse al espectador, y sacarle de su sano empirismo para hacerle vivir, y no sólo ver, lo que se está representando delante de él: “[...] la obra debe estar compuesta de tal modo que, aun sin verlos, el que escucha el relato de los hechos se estremezca y sienta compasión por lo que ocurre, que es la sensación que experimenta el que escucha el relato del destino de Edipo”¹. Por cierto, Aristóteles considera la imitación como algo “connatural” al hombre, y el ser apto para la imitación es lo que lo diferencia de los demás animales, “[...] y es que nos complacemos en la contemplación de las imágenes, porque, al mirarlas, se aprende en ellas y de ellas se deduce lo que cada cosa representa: por ejemplo, que esta figura es tal cosa”². Esas imágenes tienen un efecto purificador en el público, y le

¹ Aristóteles, *Poética*, XIV

² Aristóteles, *Op. Cit.*, IV

ayudan a retomar su vida y replantearse su conducta, representársela tal y como la ven reflejada en el teatro: “[...] imitación que se efectúa con personajes que obran, y no narrativamente, y que, con el recurso a la piedad y el terror, logra la expurgación de tales pasiones”. Las imágenes crean movimientos en el alma, dice Platón, y logran pasar por el filtro de la razón y el entendimiento para afectarnos más allá de la realidad. Los griegos cultivaban, además, un arte extraordinariamente extendido y cotidiano: las vasijas ilustradas, en las que podemos encontrar representados desde acontecimientos domésticos, escenas mitológicas, personajes conocidos, relaciones sexuales, etc. Curiosamente, estas imágenes se hacen normalmente en “rojo y negro”.

3. Reproducir la realidad

Ha habido siempre un esfuerzo decidido por reproducir la realidad, por acercarse a ella al máximo, por imitarla, tal y como dice Aristóteles. En la época helenística encontramos un caso característico y especialmente llamativo: el de los retratos de la necrópolis de El Fayum en Egipto, conocidos ya desde el siglo XVII. Sobre momias adornadas se insertan mediante un proceso parecido al del fotomontaje retratos en madera de rostros con una individualidad extraordinaria. Llama poderosamente la atención el esfuerzo por dejar fijados en aquellos sarcófagos el rostro vivo del muerto o de la muerta, con todo detalle, pero también llama poderosamente la atención el extraordinario parecido que tienen esos rostros con los nuestros. Es un curioso ejercicio buscar parecidos entre esos personajes y personas concretas que viven entre nosotros. El caso es que en el viaje al mundo de Osiris era esencial ser identificado correctamente, por eso seguramente esos rostros procuran ser tan precisos e individuales. De los romanos se dice que fueron los inventores del retrato hecho con fidelidad al original, y de ello dan cuenta multitud de ejemplos. Los extraordinarios mosaicos romanos, en ocasiones, actuaban como reflejo de las propias actividades desarrolladas en los recintos donde se encontraban, etc.

Con la implantación definitiva del cristianismo estas costumbres desaparecen, aunque el cristianismo utilizará sistemáticamente las imágenes con fines propagandísticos, divulgativos y educativos, y en su seno nacerá un cisma producido por la polémica de las imágenes y su relación con la realidad representada, que dará lugar a la primera separación de la Iglesia entre Roma y Constantinopla. El Islám, por otra parte, renuncia expresamente a cualquier tipo de representación pictórica, y aun hoy la imagen es para ellos “algo” más que una imagen; le conceden un poder mágico sobre la realidad representada, una especie de desafío al destino (podemos recordar el asunto de las caricaturas de Mahoma, y el revuelo verdaderamente desproporcionado que suscitaron).

El escolasticismo, como sugiere Le Goff, sigue adelante con la teoría antigua del arte como imitación de la naturaleza. Juan de Meung decía: “El arte no produce formas tan verdaderas. De rodillas ante la naturaleza muy atento le ruega y le suplica (como un mendigo y un truhán escaso de ciencia y de poder, pero preocupado por imitarla) que le enseñe a abrazar la realidad en sus

figuras. El arte observa cómo trabaja la naturaleza pues bien quisiera hacer una obra semejante y la imita como un mono, sólo que su débil genio no puede crear cosas vivas por simples que parezcan.”³ Este naturalismo tiene sus consecuencias posteriormente para el desarrollo de la ciencia, como se puede comprobar en la figura de Vesalio, por ejemplo. Con él se recupera el arte de la disección en la práctica médica, como recuerda Farrington, y una de las peculiaridades que ofrece es precisamente la representación visual de sus estudios anatómicos, tal como aparecen en *De humani corporis fabrica*.

4. De la pintura a la fotografía pasando por la pintura de la fotografía

En el libro, *El conocimiento secreto*, David Hockney⁴ revela que el surgimiento del realismo de los maestros flamencos se debió al uso de espejos y lentes para copiar con precisión “casi fotográfica” las imágenes reflejadas. Vermeer, Caravaggio, Leonardo, Velázquez, Rembrandt, Van Eyck, Holbein o Hals, utilizaron estas técnicas, que sin embargo se mantenían en secreto. Con estas técnicas los pintores aspiraban a realizar una especie de “instantáneas al óleo” basadas en composiciones de escenas previamente preparadas, y no sobre estudios gráficos previos. Este autor, también advierte que, paradójicamente, con la invención de la fotografía a mediados del siglo XIX, los pintores se alejarán del realismo abriéndose a horizontes totalmente nuevos que seguirán dando sentido a su arte, frente a esa incesante búsqueda de recreación de la realidad en la imagen.

Este nuevo viaje de la pintura, sin embargo, tiene su contrapunto en el intento de emular con el cuadro la propia fotografía, no sólo en el llamado *hiperrealismo*, sino en actitudes mucho más sutiles, como la del cuadro de Picasso, *El Guernica*, hecho en formato cinematográfico, en blanco y negro, y con todas las connotaciones de un acontecimiento captado por la cámara. Siempre he creído, fuera del sentir de los críticos de arte y los grandes comentaristas de esta obra, que *El Guernica* hay que leerlo en esta clave. Este cuadro recrea la imagen de la Sagrada Familia en la escena del portal de Belén, rota por el estallido de las bombas, la Virgen con su hijo muerto, San José agonizante, descuartizado, empuñando una espada rota, el toro y el caballo (mula y buey sexuales), los ángeles que anuncian la muerte, y no el nacimiento, la luz de los estallidos que entran de pronto por la puerta iluminando la escena.

La escena es ante todo un fogonazo, un *flash* captado por la cámara, y proporcionado por el estallido de las bombas. Tras ese *flash*, lo que queda recogido en el negativo es esa escena nocturna de muerte y destrucción, en blanco y negro, como se hacían las fotos entonces, emulando la labor de los fotógrafos de guerra que comenzaron su profesión precisamente en nuestra Guerra Civil (sin embargo, es cierto que ya hay registros fotográficos de la guerra de Crimea). Picasso quiso estar en Guernica y hacer esa fotografía que reproduce el dolor de la “sociedad civil” encarnada en esa familia sagrada,

³ Le Goff, *Los intelectuales en la edad media*, Gedisa, Barcelona 1986; pág. 105

⁴ David Hockney, *El conocimiento secreto*, Destino, Madrid 2001.

símbolo de la tragedia, y del exilio de los refugiados. Precisamente la sociedad civil como tal es un invento del cristianismo en el proceso de formación contra el Estado romano, y por eso, el sufrimiento de la población civil, como táctica militar, que comienza a utilizarse sistemáticamente en la Guerra Civil española, no puede quedar mejor representado que en el modelo de la Sagrada Familia. El cuadro, sin duda, lo sugiere, no lo afirma, pero para la sociedad católica española es suficiente⁵.

Pero todos esos esfuerzos por reproducir en la imagen la realidad tal como es resultaron baldíos hasta la aparición de la fotografía, porque no se trata solamente de que con la invención de la fotografía podamos hacer una reproducción más precisa, emulando las tendencias naturalistas de los pintores, ni de hacer retratos tan parecidos al original (“con precisión casi fotográfica”). Porque, mayormente, la fotografía, en sus inicios, era en blanco y negro y, aunque las formas fueran muy correctas, el color dejaba mucho que desear. Por otra parte, como recuerda Gustavo Bueno, Pierre Francastel sostenía en su obra *Pintura y sociedad* (1952), que la cámara fotográfica nació como aparato para producir imágenes en perspectiva pictórica. De hecho, Daguerre y Talbot fueron pintores (aunque Niépce era científico e inventor). Las primeras fotografías parecían pinturas. Y es que desde un primer momento se intentó hacer arte pictórico con ellas y, ciertamente, no ha dejado de hacerse: por ejemplo, podemos recordar el *Fotocollage* (1935), de Nicolás de Lecuona, o *No robarás* (1934), de Joseph Renau, o las actuales composiciones de Ouka Lele, etc.

Pero, la cuestión que se suscita con la aparición de esta nueva tecnología no es la de alcanzar un fiel reflejo del modelo, que eso ya lo habían conseguido, sin duda con mucho más éxito, los pintores clásicos; la cuestión es hacerlo de manera instantánea, en un proceso automático en el que el modelo no necesita prácticamente ni mantener la compostura, sólo tal vez un pequeño instante. En efecto, aunque al principio la máquina de Daguerre y Niépce suponía varios minutos de exposición, lo cierto es que ya en “1843 el tiempo de exposición oscilaba entre un segundo y dos minutos, según la luz y el formato de las placas de cobre. Fue entonces –dice Publio López Mondéjar-, cuando el retrato daguerrotípico se impuso definitivamente y cientos de fotógrafos siguieron los pasos de Robert Cornelius y Richard Bearn, quienes en 1840 y 1841 abrieron los primeros estudios profesionales en Filadelfia y Londres, respectivamente”⁶. Otro detalle: el negativo puede positivarse automáticamente de manera indefinida.

Por otra parte, también es cierto que el invento fue presentado el día 7 de enero de 1839 por el astrónomo François Arago en la Academia de las Ciencias de París, no en una institución dedicada al arte pictórico; lo cual

⁵ Véase nuestro ensayo, “La otra cara del *Guernica*”, en *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 23 (2009.3) (<http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=18111418006>).

⁶ Publio López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*, Lubwerg eds., Madrid 2005; pág. 20.

permite hacerse una idea de cómo concebían ellos mismos su invento: más como un aparato científico que artístico.

Un simple acto técnico, mediante la máquina fotográfica, y todo surge necesariamente en virtud de los procesos químicos establecidos. No hay reconstrucción, no hay composición, la reproducción no da lugar a modificaciones en la composición de la imagen. Nace lo que podemos llamar la *fotografía en sentido formal*, frente a esas reproducciones anteriores, que son fotográficas, solamente, en *sentido material*. Fotografías en este sentido formal, magistrales, pueden citarse infinidad de ellas, pero podríamos recordar, por ejemplo, *Neutral Corner* (1961), de Ramón Masats, *Despedida de emigrantes* (1956), de Manuel Ferrol, *Miliciano abatido en el cerro Muriano* (1937), de Robert Capa, *Mercado del Born* (1962), de Xavier Miserachs, etcétera, etcétera.

5. Teoría materialista de la fotografía

La teoría materialista de la fotografía deberá empezar por establecer una distinción entre estas dos nociones de fotografía: la fotografía formal, o verdadera fotografía, y la fotografía material, o falsa fotografía. La fotografía formal es aquella que, hecha por medio de la máquina fotográfica, nos ofrece la composición de formas tal y como han sido captadas por el objetivo, sin manipulaciones anteriores o posteriores. Y no nos referimos a manipulaciones, por ejemplo, de coloración del fotograma, sino de manipulaciones que cambian la disposición de las formas, o las sustituyen, o las cortan, etcétera, o de manipulaciones que hacen una composición forzada de la imagen. Y será fotografía material toda imagen fotográfica que haya sido resultado de una manipulación de las formas, por eliminación, por recorte, etcétera. No podemos discutir aquí otras distinciones ensayadas por otros autores, como la que distingue la imagen periodística de la imagen de ficción, o la fotografía verdadera frente a la fotografía no verdadera, etc. Nos parece, en general, que nuestra clasificación y nuestra definición tiene mucha más capacidad de organización y análisis, en relación, particularmente, con el asunto de la Verdad. Hemos utilizado la noción de fotografía material y formal trasladando a la fotografía las nociones de televisión formal y material que ofrece Gustavo Bueno en su libro, *Televisión, apariencia y verdad*⁷.

Un caso típico de fotografía material sería todo el conjunto de aquellas célebres manipulaciones denunciadas una y otra vez por los críticos de la URSS en donde se habría conseguido, mediante procesos de montaje, la eliminación de figuras cuya presencia era inconveniente. Es famosa la fotografía de Lenin dando un discurso ante el teatro Bolshoi de Moscú. En ella, aparece también Trotski situado en las escaleras que subían al estrado. Sin embargo, en las reproducciones de la época, Trotski desaparece sin dejar rastro. Kirov, Kamenev, Zinoviev, Bujarin, y otros muchos dirigentes políticos, fueron objeto de diversas manipulaciones.

⁷ Gustavo Bueno, *Televisión: apariencia y verdad*, Gedisa, Barcelona 2000.

Desgraciadamente, estas prácticas han permitido a veces a los críticos de la URSS infravalorar injustamente acontecimientos históricos de extraordinaria trascendencia llevados a cabo por la URSS, haciendo hincapié en la sospecha de que todo está “amañado”, como cuando se pone en duda la “formalidad” de una imagen como la fotografía de Yevgueni A. Chaldej, *Soldado soviético izando la bandera roja sobre las ruinas del Reichstag*, (2 de mayo de 1945). En esta fotografía queda patente la victoria total del Ejército Rojo en la decisiva Batalla de Berlín. Toda la miseria interpretativa se ceba en la supuesta desaparición de un reloj de pulsera, en la exigua presencia de humo, o en que la bandera no era “original”, sino cosida para la ocasión, pero ¿acaso desmiente eso lo que la imagen está *describiendo*, esto es, la derrota total del nazismo por parte del Ejército Rojo? Pero la digitalización de la información, de la imagen, y la intencionalidad de los intérpretes puede dar lugar a todo tipo de abusos. En este sentido, el macabro temor denunciado por Orwell en la novela *1984*, derivado de la posibilidad efectiva de reescribir la historia, hoy, gracias a la digitalización y multiplicación de las imágenes, es una realidad ante la que estamos cada vez más indefensos, salvo que asumamos la destrucción mediática de la *Verdad*, sin excepciones.

La razón por la que se practica la manipulación no explícita está precisamente en el valor de verdad de la fotografía en sentido formal. Si conseguimos una manipulación que apoyándose en la confianza del espectador, genere una emoción o una idea que nos interesa, dando a entender que realmente se trata de una fotografía “original”, esto es: formal, habremos conseguido nuestro objetivo. La manipulación de la fotografía de Ostwall, o la denuncia de Stephen Jay Gould sobre la manipulación de las fotografías en las que aparecen deficientes mentales, con el fin de que su aspecto resulte más siniestro, en el libro del eugenista Henri Gooddard, *The Kallikak Family: A Study in the Heredity of Feeble-Mindedness* (1912), son ejemplos de lo que estamos diciendo⁸. El montaje tiene sentido precisamente por cuanto se oculta bajo la fuerza persuasiva de verdad de la fotografía entendida como fotografía formal.

Pero, en general, esta distinción entre fotografía material y fotografía formal lo que marca es el período histórico que delimita la propia existencia de la fotografía formal como tal, que alcanza desde la invención de Daguerre, hasta la aparición del ordenador y de los programas de tratamiento de imágenes, y posteriormente, la fotografía digital. Las imágenes anteriores, si hacemos caso a lo que decía el pintor David Hockney, son ellas ya, en gran medida, *fotografías materiales*, mientras que las imágenes digitales es prácticamente imposible que se conserven como fotografías formales. Esta distinción es absolutamente esencial, como puede observarse en cualquier proceso legal, y en múltiples situaciones en donde la fotografía es apelada como fuente de verdad y objetividad.

Recordemos el escándalo que hace poco tiempo se suscitó a raíz del montaje fotográfico de la Familia Real con motivo de la Navidad, en donde aparecían los nietos recortados de distintas fotos y colocados allí. Ciertamente, en

⁸ Véase *Wikipedia*, “Fotografías acusadas de trucaje”, donde aparecen muchos ejemplos diversos.

muchos casos, como este, no tiene ninguna importancia, salvo para quienes estén tomándose en serio la institución monárquica (lo que, en nuestro caso, no es discutible, ya que somos una Monarquía parlamentaria, de manera que efectuar una manipulación de ese tipo, con las connotaciones de falsedad formal que ello supone, resulta ciertamente embarazoso, y requeriría explicaciones).

En la fotografía que le dio el premio *Pulitzer* a Kevin Carter en 1994, la disposición de los elementos de la imagen: la niña moribunda y el buitro, no puede darse mediante una manipulación. Lo que le otorga el carácter de fotografía excepcional es el hecho de que es una fotografía formal. Tal resultó ser su elocuencia, que atormentó a su autor conduciéndole al suicidio. La posibilidad no remota de que las tecnologías informáticas de tratamiento de imágenes no dejen rastro de las posibles manipulaciones sobre las imágenes, dejando sólo a la buena voluntad del autor la confianza en la formalidad de la imagen hace que en la era digital tengamos que decirle adiós a la fotografía formal.

6. Fotografía formal y fotografía verdadera

En todo caso, esta distinción no tiene una estricta connotación moral, porque no se trata de que la fotografía formal sea la buena fotografía, y la material, mala. Por ejemplo, puede darse el caso de que una fotografía formal de uso científico sea manipulada con fines divulgativos, o didácticos, etcétera. Pero, obviamente, sí tendrá que ver con la cuestión de la verdad y la falsedad. Al menos, *la concepción formal de la fotografía permitirá distinguir dentro del género de las imágenes fijas hechas por los hombres desde tiempos inmemoriales, la especie de aquellas que son realizadas por máquinas fotográficas, mediante un proceso químico o digital de "revelado", y cuyo resultado, la composición de formas resultantes, no son manipuladas directamente por el ejecutor, que ya no es un pintor, artista o artesano, sino un fotógrafo.*

Con ello, se advierte que la fotografía comparte con la televisión formal, tal como la define Gustavo Bueno, la característica que satisface también el requisito de la intersección de la línea estructural y de la línea de contenido en la fotografía formal, esto es, *la clarividencia*. Porque también la fotografía nos pone ante acontecimientos y situaciones que trascienden nuestra capacidad de percepción, y en virtud de esta capacidad de clarividencia, la fotografía estaría en el camino de conformación de la televisión misma: "la novedad específica de la televisión, en cuanto instrumento representativo, pide ser insertada en la serie de otras *neogénesis* específicas que desempeñan, respecto de la televisión, el papel de un género generador. Porque estas especies de instituciones o de instrumentos representacionales, que flanquean a la *neogénesis* televisiva, no constituyen un mero cortejo de acompañamiento externo. Se trata de especies que han ido surgiendo "apoyándose" las unas en las otras. Pongamos por caso: la especie de las representaciones teatrales, la

especie de las representaciones por espejos, por pinturas, y más tarde la cámara oscura, el telescopio, la fotografía, la cinematografía o la radio.”⁹

En todo caso, no parece que una fotografía por ser formal sea necesariamente verdadera, en cuanto a lo que el espectador ve en ella. Al margen de las cuestiones de la manipulación, una fotografía formal puede ofrecer una información falsa debido a la intención determinada por el autor de la fotografía. Y nos parece que en el caso de que la fotografía siga siendo formal, su verdad sólo podrá ser reivindicada por otras fotografías dadas desde otros encuadres, y en otros momentos de la misma escena, que confirmen lo que la foto original pone de manifiesto. No hay otro modo de determinar la verdad de una fotografía formal, si no es mediante la composición de otras fotografías sobre la misma escena, o en el caso de fotografías formales científicas, la repetición de la fotografía con los mismos resultados.

En efecto, podemos recordar el caso de la fotografía *Miliciano abatido en Cerro Muriano* (1936) de Robert Capa, en el que este extraordinario fotógrafo fue acusado de haberla preparado. La acusación resultó desmentida precisamente por la serie de fotografías tomadas antes y después de la fotografía seleccionada, que mostraban el acontecimiento bélico con toda claridad¹⁰. Por contraposición, podemos recordar el caso de la fotografía de Javier Bauluz, *Pareja en la playa con cadáver*, o *Inmigrante muerto en la playa de Zahara de los Atunes* (2000). En efecto, esta fotografía, aun siendo formal, es desmentida, porque las fotos tomadas desde otros encuadres ponen de manifiesto que la pareja no está indiferente ante el cadáver, puesto que está la Guardia Civil, etc. Esta parece ser la razón por la que Arcadi Espada denuncia que no se trata de una fotografía verdadera, aunque sí pueda ser una verdadera fotografía (formal). En este caso, lo que queda en entredicho es la confianza en el fotógrafo, aunque su intención reivindicativa pueda ser legítima. Una fotografía formal de este tipo tendrá sentido como ocurrencia del autor, y su resultado estaría en la línea de las extraordinarias formas conseguidas en las fotografías de Joan Colom en el barrio del Raval de Barcelona en 1960. El hecho de que una foto sea formal es, sin embargo, esencial para poder hablar de una foto

⁹ Gustavo Bueno, *Op. cit.*,; pág. 189.

¹⁰ A partir del año 2007 crece la duda razonable sobre la posibilidad de que la fotografía del miliciano resulte ser una fotografía preparada. En efecto, desde el documental *La sombra del iceberg*, de Hugo Doménech y Raul Riebenbauer, de 2007, y los posteriores estudios de Ernest Alós, parecen indicar que se trataría de una fotografía formal, una verdadera fotografía falsa. Posteriormente, el libro de José Manuel Susperregui, *Las sombras de la fotografía*, Universidad del País Vasco 2009, han dejado más claro que el acontecimiento al menos no ocurrió en Cerro Murriano sino cerca de la localidad de Espejo, aunque caben algunas dudas aun acerca de si la fotografía realmente presenta un acontecimiento verídico o un montaje. Los argumentos esgrimidos apuntan a los parámetros racionales propios para discriminar una verdadera fotografía, esto es, la búsqueda de otros puntos de vista, que pueden dar luz sobre el acontecimiento, y el estudio de la posible manipulación, así como la serie fotográfica correspondiente. No habría propiamente manipulación del cliché, pero sí una información falsa del lugar y del acontecimiento narrado. En todo caso, fueron precisamente las 40 fotografías conservadas realizadas en la misma jornada por Capa y Gerda Taro, publicadas por primera vez en 2007 por el ICP de Nueva York, las que han permitido arrojar más luz sobre el asunto. Por ello, retiramos estas afirmaciones hechas en un momento en que estas nuevas aportaciones no se conocían.

verdadera, y ello es lo que da garantía a su uso en un proceso judicial, por ejemplo.

Pero la fotografía material, no por ser falsa fotografía es necesariamente fotografía falsa. Hay fotografías manipuladas que no son falsas, mientras que otras fotografías materiales si lo son de hecho. En los ejemplos que antes hemos comentado, una fotografía como la de Chaldej a pesar de ser una fotografía material si es que es cierto que se borró el reloj de pulsera y se puso un poco de humo en el horizonte, no dejará por ello de ser verdadera, porque lo que enuncia la fotografía como tal no podría falsearlo ninguna otra fotografía hecha en el momento. Ni en la denotación de la fotografía, ni en la connotación, se alcanza una transformación del contenido de la imagen. Una fotografía como la de Franco con Hitler en Hendaya, en la que se retocó la mano de Franco para que no diera la impresión connotativa de un gesto afeminado, no desmiente la verdad de esa fotografía, y por ello, aun siendo material, sigue siendo verdadera. Un caso de fotografía material falsa claramente lo representa la fotografía de Lenin en el mitin ante el Bolshoi, en Moscú, porque lo retocado sería desmentido por otras fotografías, así como por la original.

7. La fotografía: de lo bello a lo siniestro

Aristóteles advertía en la *Poética* que la imitación trae consigo un goce: “Prueba de ello es lo que ocurre en la realidad: cosas que vemos con desagrado en el original nos causan placer cuando las contemplamos en imágenes lo más fieles posible, como ocurre, por ejemplo, con la representación de los animales más repugnantes o con animales muertos” (IV). Este extrañamiento que produce la imagen con relación al original representado es la condición esencial para hablar de belleza y aun de arte, según la *Crítica del juicio* de Kant: “El arte bello muestra precisamente su excelencia en que describe como bellas cosas que en la naturaleza serían feas o desagradables. Las furias, las enfermedades, devastaciones de la guerra, etc., pueden ser descritas como males muy bellamente, y hasta representarlas en cuadros”. Ya se sabe que para Kant lo único que está fuera de esta posibilidad estética es “lo que despierta asco”. Pero, en fin, lo que nos interesa resaltar aquí es que esa sombra de lo siniestro que se cuele tras la representación artística, la pone de manifiesto el acontecimiento tecnológico de la fotografía. El asco no sería más que “una de las especies de lo siniestro”. Si nos atenemos a la definición de lo siniestro que propone Trías, cuando establece su hipótesis: “lo siniestro constituye condición y límite de lo bello”¹¹, habría que decir que precisamente la emergencia de la fotografía formal, frente a la recreación tradicional de las imágenes, tal como apunta Hockney, constituyó, por su clarividencia, la irrupción de lo siniestro y el abandono del criterio de belleza como imitación hasta entonces invocado. Por cierto que los grabados de Goya estarían anticipando ya este tipo de representación siniestra, contradiciendo la tesis de Kant, porque en ellos la belleza queda subordinada a la verdad terrible que queda reflejada también en formato

¹¹ Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona 1988; pág. 17

bicolor. Evidentemente, las planchas a partir de las cuales se reproducen los grabados son una prefiguración efectiva de los negativos fotográficos.

Por primera vez, la representación fotográfica consigue superar esa frontera que desde Aristóteles hasta Kant se había establecido entre la cosa y su representación, que propiciaba que de algo siniestro pudiera darse una imitación bella. La fotografía, por su clarividencia, rompe el extrañamiento y hace desaparecer el llamado “efecto estético”. Aunque pueda recuperarse, la clarividencia de la fotografía formal no se mantiene en el terreno de la belleza, sino en el de la verdad. Por esa razón, la fotografía alcanza, según todos los intérpretes, el mayor grado de formalidad en el llamado *fotoperiodismo*, y particularmente en el fotoperiodismo de guerra. Trías señala que la irrupción de lo siniestro se produce con el romanticismo, pero no toma en consideración el papel de la irrupción histórica de la fotografía como acontecimiento tecnológico y ontológico en el siglo XIX, como punto de ruptura y de crisis de esa concepción de la belleza tradicionalmente ligada a la recreación mimética de lo representado.

“En general, sugiere Freud, se da lo siniestro cuando lo fantástico (fantaseado, deseado por el sujeto, pero de forma oculta, velada y autocensurada) se produce en lo real; o cuando lo real asume enteramente el carácter de lo fantástico”, dice Trías. “Se da la sensación de lo siniestro cuando algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto, se hace, de forma súbita, realidad”. Lo siniestro “es la verificación de una fantasía formulada como deseo, si bien temida”¹². Pues bien, en gran medida, eso es lo que hace la fotografía: ponernos ante acontecimientos, verificar como reales, situaciones imaginables, temibles, inconcebibles, tal vez en otros lugares, o en otros momentos. Esto es lo que hace la fotografía formal, levantar acta de lo que ocurre. Quitémosle la carga de responsabilidad y culpabilidad a nuestras propias fantasías y contemplemos la fotografía como la primera técnica de clarividencia que nos pone ante lo ocurrido de manera descarnada y verdadera.

8. Fotografía formal manipulada verdadera

Pero no siempre una fotografía formal con manipulación es necesariamente una fotografía falsa. Es el caso de las fotografías científicas, o de las fotografías de diagnóstico, hechas con diversas técnicas. En ellas, siempre hay un aprovechamiento de las posibilidades tecnológicas de los aparatos fotográficos más desarrollados, pero sus resultados no son falsos, por más que el científico de turno busque el enfoque preciso y la perspectiva adecuada, el resultado de estos enfoques no pretende falsear, sino confirmar o descubrir. Este mismo carácter formal de la fotografía es el que ha ayudado en el desarrollo de la ciencia de maneras diversas. Pongamos una cámara convenientemente preparada tomando una fotografía del cielo con el obturador abierto durante varias horas. El resultado podrá ser la representación del movimiento rotatorio de la tierra en el círculo trazado por la estela de luz de las estrellas. Pensemos en el descubrimiento de los rayos X, o en el

¹² Eugenio Trías, *Op. cit.*, pág. 35

descubrimiento de la estructura de la doble hélice, donde una fotografía abrió el camino para la determinación de la forma helicoidal. “Hugh [Huxley, responsable de la llave del laboratorio Cavendish donde se había construido un poderoso supertubo rotatorio de rayos X anódicos] no estaba en el laboratorio cuando, a última hora de una noche de junio, volví para apagar el tubo de rayos X y revelar la fotografía de una nueva muestra de VMT. Tenía una inclinación de 25 grados, de forma que, con suerte, quizá podría encontrar los reflejos helicoidales. En cuanto coloqué el negativo, aún húmedo, sobre el papel luminoso, supe que lo habíamos logrado. Las señales que revelaban una hélice eran inconfundibles.”¹³ En todo caso, fueron las fotos de Rosalind Franklin las que verdaderamente ayudaron al descubrimiento.

Hay otro asunto que me interesa destacar en cuanto a la vinculación de la historia de la fotografía con la historia de la ciencia, relativo a la distinción entre fotografía material y formal. Nos referimos a la historia de la microscopía, porque en ella se desarrolla una técnica de elaboración de preparados sobre cristal, una especie de diapositivas, que son resultado de pequeñas muestras extraídas de los tejidos estudiados. Esas muestras “cortan” la realidad física y temporalmente también (de la misma manera que la fotografía formal), y fijan el objeto de estudio para su descripción posterior. Son técnicas que se remontan ya hasta Robert Hooke, en el siglo XVII. Sus manipulaciones en absoluto modifican las formas estudiadas, sino que consiguen más bien resaltarlas y contrastarlas mediante distintas técnicas fijando las muestras para su posterior descripción y estudio. Con ellos incluso se secuencian procesos celulares fijados en distintas muestras, etc. A finales del diecinueve Retzius describió muchos tejidos animales con una precisión extraordinaria. Ramón y Cajal diseñó métodos de tinción que sentaron las bases de la anatomía microscópica, y dejó grandes cantidades de muestras, cortes, o “películas”. El desarrollo de la microscopía electrónica y las nuevas técnicas de microtomía han permitido a los científicos estudios cada vez más precisos de entidades físicas casi inconcebibles. Ya en 1943, K. Michel realizó, por ejemplo, la primera película sobre la división de las células con ayuda de un microscopio de contraste de fase, etc. En este sentido, cabría decir que la historia de la fotografía formal se extiende hasta los inicios de la elaboración de preparados para la observación del microscopio, porque en ellos se fijan formas, aunque, ciertamente mediante un procedimiento no “fotónico”.

Por otra parte, el uso de las placas fotográficas ha sido esencial para todo el desarrollo de la física durante el siglo XX, tanto como objeto de reflexión, por ejemplo, para observar la naturaleza probabilística, la confirmación del comportamiento mecánico-cuántico de la luz en el proceso de conformación de la imagen en la emulsión de plata, pero también en las investigaciones para el desarrollo de dispositivos de observación tales como el microscopio electrónico, que permiten establecer una distribución de campos eléctricos y magnéticos que actúan sobre los electrones de forma análoga a como lo hacen las lentes de cristal sobre la luz. El fundamento de estos dispositivos es el mismo en virtud del cual se han llegado a construir los grandes aceleradores de partículas que han permitido ampliar el conocimiento y la perplejidad sobre la

¹³ James D. Watson, *La doble hélice*, Alianza, Madrid 2000; capítulo 18.

materia, y aunque no dan como resultado imágenes interpretables, sí se utiliza la llamada *cámara de niebla* para detectar lo que están buscando. Los espectroscopios ya concebidos por Kirchhoff sufrieron un importantísimo desarrollo con el descubrimiento de la fotografía que permitió la creación de aparatos más precisos y la fijación de los resultados. También los espectrógrafos fueron concebidos a partir de la existencia del papel fotográfico. La ley de Hubble, por ejemplo, fue establecida gracias al uso de espectrógrafos que utilizaban papel fotográfico. El efecto Doppler también ha podido ser estudiado mediante el espectrógrafo.

9. La fotografía en los tres géneros de materialidad

La fotografía como acontecimiento tecnológico supone una transformación de nuestra visión del mundo, y del propio mundo. En este sentido, sería necesario hablar de diversos tipos de fotografías formales verdaderas, puesto que estas fotografías científicas nos ponen ante acontecimientos gnoseológicos nuevos y extraordinarios, a veces increíbles, como las fotografías con microscopio electrónico de la cabeza de un alfiler, o de un grupo de ácaros del polvo con apariencia de estar pastando en el campo. Todas ellas nos ponen en imagen realidades invisibles para el ojo humano. Por no hablar de fotografías como las de átomos individuales de torio depositados en una película de carbón, que por sus características especiales pueden ser visualizados en una placa fotográfica. A este tipo de imágenes cabría catalogarlas en el ámbito ontológico terciogenérico, en el sentido de los tres géneros de materialidad que propone Gustavo Bueno en sus *Ensayos materialistas*, entre otras cosas porque se trata de imágenes buscadas mediante la mejora de los procesos técnicos, y previstas por la investigación científica, invisibles para el ojo, etc.

Habrán también imágenes fotográficas segundogenéricas, tales como las que Auggie captaba con su cámara todas las mañanas, durante catorce años, a la puerta de su estanco, en la película *Smoke* (USA, 1994), de Wayne Wang. Este tipo de fotografías son las que más éxito han tenido, y normalmente es en ellas en las que se piensa cuando se habla de fotografía. Se dice que la fotografía contribuye a configurar nuestra memoria vital. Antonio Muñoz Molina recuerda que Baudelaire, al parecer, acusaba a la fotografía de invadir y corromper la memoria, igual que Sócrates en el *Fedro* denuncia que la escritura desvanece la memoria requerida por el lenguaje oral. La fotografía está asociada a la conservación de los recuerdos, eso es obvio. En la película *Blade Runner* (USA, 1987), de Ridley Scott, se insiste en la idea de que los replicantes buscan en las fotografías la prueba de su humanidad, y con ellas se les “refuerzan” los “implantes” de recuerdos para que no sepan que son verdaderamente replicantes. Enrique Moradiellos, por ejemplo, en su libro sobre la vida de Juan Negrín¹⁴, recuerda que este insigne científico y excepcional político español llevó toda su vida consigo una fotografía en la que aparece él con una de sus hijas muerta. Ciertamente, cundió durante un tiempo la costumbre de fotografiar cadáveres, y particularmente niños, como recuerdo,

¹⁴ Enrique Moradiellos, *Negrín. Una biografía de la figura más difamada de la España del siglo XX*, ed. Península, Barcelona 2006. Un libro extraordinario en todos los sentidos.

lo que por otra parte no resulta nada extraño. También en los cementerios muchas lápidas vienen acompañadas de una fotografía de tipo carné en la que se recuerda al finado vivo, y cualquiera que pasee por el cementerio agradece ese detalle informativo.

Siguiendo con esta clasificación ontológica, nos parece que seguramente el ámbito *primogenérico* estaría dado por el mismo artefacto de la fotografía hecha imagen en papel. La razón de clasificar las fotografías verdaderas en sentido formal según esta división podría radicar, suponemos, en el tipo de relaciones que se establecen entre los elementos que aparecen representados en las fotografías. Pero esto es algo que sólo podemos dejar apuntado.

10. Fotografía y realidad

La fotografía supone, se dice, la congelación del instante, eternizar un momento. Evidentemente, más que eternizar, lo que hace la fotografía, en términos aristotélicos, es transformar un tipo de movimiento, por ejemplo, de traslación, en otro tipo de movimiento, el de generación y corrupción. La fotografía capta un instante de una situación originalmente en movimiento, y produce una fotografía en papel cuya existencia va a estar mediada entre otras cosas, por el cuidado con el que se ha limpiado de líquidos el papel fotográfico, su calidad, su fijación, etc.:

“Algún día se pondrá el tiempo amarillo sobre mi fotografía” dice un verso de Miguel Hernández.

Pero lo interesante de la fotografía, en este sentido, no viene tanto del hecho de “congelar” el instante, sino de hacerlo a escala no metafísica (un instante especulado como el cero del tiempo, etc.), sino operatoria. Porque una serie de fotografías tomadas convenientemente según el tiempo, y dispuestas en una secuencia temporal adecuada, gracias a la llamada “persistencia retiniana”, reconstruye el movimiento tal y como éste se generó. Sobre este fundamento se construye la técnica cinematográfica y la técnica televisiva, puesto que también la televisión trabaja con imágenes fijas representadas por el haz de electrones sobre la pantalla, con una frecuencia de unas 26 imágenes por segundo.

En todo caso, las imágenes fotográficas no reconstruyen “la realidad” tal y como esta es, como ocurría en la novela extraordinaria de Bioy Casares, *La invención de Morel*. En ella se narra el extraño caso de un naufrago que arriba a una isla habitada y deshabitada periódicamente por personajes que repiten exactamente todas sus acciones. En efecto, como se sabe, una máquina, la invención de Morel, tenía capacidad de grabar y reproducir, aprovechando el flujo de las mareas, la realidad de la isla, de tal manera que la imagen resultante es tridimensional, un bulto. Obviamente el naufrago se enamora de una mujer “grabada”, Faustine, cuya imagen difiere de la realidad solamente por la rigidez que produce todo su cuerpo al tocarla, puesto que está, por así decir, en otra dimensión (de la misma manera que quien besa la imagen de la novia en la fotografía, realmente está besando el soporte en papel de esa

imagen, y a lo sumo recibirá los efluvios de los químicos utilizados en el revelado).

En esta novela la fuerza de las imágenes es tal que el naufrago no puede sobreponerse a ellas, a Faustine. No hay esclavos liberados como en el Mito de la caverna, y el único esclavo pide ser esclavizado sin retorno, pone en marcha la invención y se graba a sí mismo al lado de Faustine, después de haber estudiado todos sus movimientos y haber ensayado los suyos propios. Nunca estará con Faustine, pero al menos lo “parecerá” para quien vea esas imágenes después. Por eso pedirá al final a quien leyere ese informe: “hágame entrar en el cielo de la conciencia de Faustine. Será un acto piadoso”. Por lo demás, se trataría simplemente de un caso de fotografía material manipulada.

11. Fotografía e imagen

Tal vez, el auge de la fotografía suponga la muerte de las imágenes, según la tesis de Fritz Saxl, en *La vida de las imágenes*¹⁵. La tesis de Saxl es extraordinariamente interesante, y pone de manifiesto que determinados patrones y formas nacidas en un momento histórico concreto tienen una vida y un significado cultural y antropológico preciso durante un tiempo, pueden renacer y reformarse de nuevo, aunque finalmente la vida huye de ellas y se convierten, o bien en objetos decorativos, o de estudio arqueológico, con el propio declive del contexto cultural e ideológico en el que nacieron. ¿Es posible que Saxl no haya visto en *El Guernica*, que analiza en el último capítulo de su libro, la recreación de la imagen del *Belén* con sus pastorcillos, sus animales (la mula y el buey convertidos en caballo y toro), sus angelitos, la virgen y el niño y San José armado, reventados por las bombas que se cuelan como la estrella de Belén –que nos perdonen los críticos de arte?

La irrupción de la tecnología digital ha abierto nuevos horizontes para la investigación científica basada en la observación y elaboración de imágenes, la astronomía, la investigación biológica, la medicina, etc., y ha generado la multiplicación del mundo de las imágenes. *Iconosfera* llama a nuestro mundo Román Gubern¹⁶. Estamos plagados de imágenes que se suceden en el espacio y en el tiempo, con cada una de las nuevas perspectivas abiertas a cada uno de nosotros cuando tenemos a mano un dispositivo fotográfico, un teléfono móvil, una cámara digital de vídeo o de fotografía. Pero la digitalización permite también la manipulación infinita de la imagen. La muerte de las imágenes (de la fotografía en sentido formal) por multiplicación, tiene un veredicto implacable, el botoncito “*print screen*” de nuestros teclados, que convierte todo lo que se nos presenta en la pantalla en una nueva imagen manipulable, retocable y montable, una y otra vez, y hasta el infinito.

¹⁵ Fritz Saxl, *La vida de las imágenes*, Alianza, Madrid 1989.

¹⁶ Véase, entre otros extraordinarios trabajos de Román Gubern, *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*, Anagrama, Barcelona 1996.

Segunda parte: Algunas consideraciones metodológicas

1. Sobre la formalidad de la fotografía

“No se trata, por tanto, de poner en cuestión la realidad de la confluencia efectiva de todos esos cursos o corrientes en la televisión “efectivamente existente”, una realidad a la que podemos designar, desde luego, como *televisión material*. De lo que se trata es de determinar si cabe asignar alguna diferencia o conjunto de diferencias al ente televisivo, tales que permitan hablar, en el conjunto de los medios de comunicación, mutuamente intersectados, de una estructura o forma diferencial significativa de la televisión. La cuestión, por tanto, es la de si existe o no existe una *televisión formal* que mantenga su estructura y sus funciones sin dejar por ello de formar parte, en cuanto televisión material, de ese magma o masa mediática constituida por todos los medios de comunicación en incesante intersección e influencia recíproca.”¹⁷

Cuando hablamos en nuestro ensayo de “fotografía formal” siguiendo la nomenclatura usada por Gustavo Bueno en su extraordinario libro, no lo hacemos, obviamente, suponiendo que la fotografía es televisión formal, o que la fotografía es formal porque es clarividente en el presente escénico, como lo es la televisión formal. La clarividencia “en directo”, del presente escénico no era posible en fotografía “analógica”, salvo en el caso de las famosas *Polaroid* (con un “falso directo”), y en el caso actual de las cámaras fotográficas digitales (aunque el asunto de los medios digitales debe tratarse aparte porque, como tal, en el mundo de la tecnología digital hablar de cámara fotográfica, cámara de vídeo, teléfono, etc., es demasiado comprometido; estos medios digitales lo han revolucionado todo, pero vamos a ceñirnos al ámbito analógico, por así decir, para dejar claro por qué hablamos de fotografía formal). Al contrario, la fotografía es formal cuando es el fruto genuino del medio que la constituye, la cámara fotográfica y el laboratorio de revelado. Al igual que la televisión es formal cuando es el fruto genuino del medio que la constituye: la cámara de televisión y el proceso de emisión y recepción tecnológica que permite ver la imagen en “directo”.

De la misma manera que el directo es el fruto genuino de la televisión formal, la fotografía no manipulada es el fruto genuino de la fotografía formal, de la llamada “verdadera fotografía”. Y, así como la televisión material es un sucedáneo del medio televisivo, la fotografía material es un sucedáneo del medio fotográfico. Y así como una emisión en directo puede ser un engaño (una “apariencia falaz”), también una verdadera fotografía puede no ser verdadera (renunciamos en todo caso a multiplicar los términos llamando “apariencias” (veraces o falaces) a las fotografías, porque evidentemente no toda apariencia es fotográfica, también la imagen televisiva es una apariencia, aunque sea en directo).

¹⁷ Gustavo Bueno, *Op. cit.*; págs. 179-180.

Gustavo Bueno ha dicho, en efecto, que

“lo que caracteriza a la televisión formal, y aun a la televisión frente a cualquier otra forma de visión (...) es su clarividencia, es decir, su capacidad para permitirnos ver, no ya “a lo lejos” (porque entonces, toda visión, y en particular la visión telescópica, sería televisión), sino remontando los obstáculos de los cuerpos ópticamente opacos que se interponen entre mis ojos y las realidades televisadas”¹⁸.

Es ahí donde, siguiendo la pauta *mcluhiana* según la cual “el medio es el mensaje”, sitúa Bueno la televisión formal, porque esa característica es la que distingue formalmente al medio televisivo de cualquier otro:

“La cuestión fundamental reside, en todo caso, en la determinación de la especificidad de la estructura mediática de la televisión. Y ocurre que los análisis que suelen ser ofrecidos sobre el particular dejan fuera de su cuadro lo que en este Ensayo venimos considerando como la característica específica *esencial* del medio, a saber, su *clarividencia*; una característica que es indisociable de su misma novedad tecnológica.”¹⁹

Sin embargo, reconoce también, y esto es fundamental, que

“la clarividencia, que es una característica necesaria y suficiente para definir la televisión formal, no es suficiente para distinguir la televisión formal de la televisión material. Porque [NB] *la clarividencia alude, inicialmente, a la visión a distancia de contenidos apotéticos que no sólo están dados en el espacio a distancia, tras cuerpos opacos, sino que han de estar dados en el espacio tiempo, en presencia causal real del televidente.*”²⁰

De donde resulta la distinción entre televisión formal y material. La televisión formal se corresponderá con la televisión en directo o en tiempo real –algo por lo demás, admitido en los más básicos manuales sobre el medio televisivo. Dice por ejemplo Domènec Font en *El poder de la imagen*:

“La característica más elemental del medio televisivo y lo que configura su lenguaje específico es el directo. El modelo televisivo está, en principio, anclado en el desarrollo vivo y dinámico de los acontecimientos, en cuya evolución el telespectador cree ser partícipe por el mero hecho de situarse frente a las imágenes. Grandes acontecimientos políticos y deportivos proyectados múltiple y simultáneamente a través de los satélites, entrevistas callejeras y objetivos indiscretos dan una sensación de presencia activa. Esta inmediatez del sonido y la imagen, definen la propia estructuración de los mensajes y adecuan las reacciones del espectador. Texto y contexto parecen coincidir y llegar al receptor sin intermediarios ni manipulaciones. Es más, parece que no interviene ni el propio aparato que refleja el directo como ese

¹⁸ Bueno, *Op. cit.*, págs. 217-218.

¹⁹ Bueno, *Op. cit.*, pág. 325.

²⁰ Bueno, *Op. cit.*, pág. 218.

hombre-ojo convertido en invisible cámara tomavistas para recoger *in situ* la agonía de una mujer, por encargo de la NBC americana en la película de Bertrand Tavernier, *La muerte en directo*.”²¹

La televisión material incluirá la clarividencia, atención, pero no el directo:

“Otra cosa es la posibilidad –dice Bueno- de una desconexión entre el tiempo en el que se han dado determinados contenidos y el momento de su transmisión televisada; desconexión que tiene lugar siempre que esos contenidos hayan sido “grabados”, en película o vídeo. Una tal desconexión instaura ese tipo de televisión que venimos llamando televisión material; porque en ella, la “presencia clarividente” sólo puede ir referida al acto mismo de la transmisión técnica, pero no a los contenidos transmitidos.”²²

Ahora bien, si la clarividencia se predica no ya de la transmisión en directo, sino de la transmisión técnica, de la difusión de una imagen previamente grabada, ¿consiste acaso sólo en el hecho mismo de que entre la fuente emisora de la señal y la televisión receptora sigue estableciéndose un vaciado de cuerpos opacos interpuestos? Si ello fuera así, entonces la clarividencia no es la única característica de la televisión formal, sino precisamente el directo entendido como “dramatismo clarividente”:

“el “dramatismo” que atribuimos a la televisión formal tiene que ver, por tanto, con el hecho, algunas veces muy relevante desde el punto de vista técnico, de que los sucesos escénicos televisados estén produciéndose en el momento mismo de la transmisión, es decir, estén causando, en un proceso continuo, efectos suyos, las imágenes percibidas por el sujeto receptor. Se trata de una situación en la que la secuencia de los sucesos percibidos podría interrumpirse o tomar un rumbo diferente al previsto (...) Esto no puede ocurrir con la mera televisión material, cuyos contenidos se supone que están ya dados, y aun de modo irrevocable.”²³

La única improvisación que cabe en la televisión material es, por ejemplo, que se estropee la fuente emisora, o el mismo receptor, o el mismo documento videográfico grabado.

Por ello, para nosotros, la clarividencia es genérica a muchos medios, también a la fotografía, al vídeo y a la radio (aquí habría que hablar de una especie de “clariaudiencia”); porque todos ellos pueden dar lugar a un mensaje clarividente en el tiempo y en el espacio. La clarividencia hay que componerla con la instantaneidad, con el presente escénico, para encontrar la especificidad de la televisión formal. Nosotros hemos encontrado también la característica específica y diferencial de la fotografía formal en la imagen producida por la cámara sin manipulaciones, y la llamamos formal precisamente en virtud de su carácter diferencial. Al igual que la televisión formal tiene como característica la

²¹ Domènec Font, *El poder de la imagen*, Salvat, Barcelona 1985; pág. 52

²² Bueno, *Op. cit.*, pág. 218.

²³ Bueno, *Op. cit.*, pag. 219.

clarividencia en directo, instantánea, sólo espacial, la fotografía formal sería clarividente en el espacio y en el tiempo, precisamente por su carencia de instantaneidad. En efecto, una fotografía no manipulada, formal, establece un tipo de clarividencia porque nos permite ver “a través del tiempo” interpuesto entre el momento en el que se toma la fotografía y en los tiempos diferentes en los que es vista. ¿Acaso no es este un caso magnífico de clarividencia, la clarividencia temporal? La radio formal, por ejemplo, es *clariaudiente* en el espacio pero no en el tiempo; lo será la radio que podríamos llamar material (previamente grabada).

Decimos que vemos el pasado en esas apariencias fotográficas veraces en el sentido que el propio Bueno ofrece en el libro que estamos considerando, en relación con la televisión formal:

“El pretérito será el lugar en el que situamos aquellas escenas que pueden seguir influyendo sobre los sujetos operatorios actuales, sin que nosotros podamos ya influir sobre ellas; y el futuro será el lugar de los sujetos sobre los cuales nosotros podemos influir sin que ellos puedan, ni directa ni indirectamente, influir sobre nosotros”²⁴.

Evidentemente, por tanto, la clarividencia temporal no puede permitir en absoluto la modificación de los acontecimientos, que deben mostrarse, precisamente por darse en el pasado, de manera absolutamente irrevocable.

El presente televisivo será aquel en el que “los sujetos operatorios pueden influirse, a través de la televisión, mutuamente” (incluye Bueno aquí el falso directo -pág. 222). La televisión material, en todo caso, nos pondría en presencia actual del pretérito; al igual que haría la fotografía formal, pues es precisamente ésa la especificidad del medio fotográfico; también videográfico, y cinematográfico. No obstante, la clarividencia y la clariaudencia, así como la televisión formal (clarividencia espacial) han quedado subsumidas en el mundo de los *media* digitales; las *webcams* por ejemplo, dan ciento y raya a la televisión formal, siempre sometible a múltiples manipulaciones. Es importante señalar, en todo caso, que la clarividencia temporal de la fotografía define una verdadera fotografía, pero no necesariamente una fotografía verdadera, al igual que la clarividencia en el presente escénico del mensaje televisivo define un verdadero mensaje televisivo, pero no necesariamente un mensaje televisivo verdadero, porque en el proceso de emisión la realización puede hacer una composición que produzca una apariencia falaz, como reconoce Bueno en muchos pasajes de su libro.

2. Fotografía y clarividencia

No hay televisión sin fotografía. El fundamento de la televisión clarividente es la fotografía formal verdadera, y su fuerza de convicción depende del hecho de que la sucesión de imágenes fijas, 26 por segundo, confirma cada una de las fotografías que componen la sucesión, al menos en cuanto son percibidas por

²⁴ Bueno, *Op. cit.*, pág. 222.

el ojo humano, y salvo análisis por descomposición de cada una de las imágenes fijas en la medida en que pueda dar lugar a descubrimientos de imágenes subliminales, por ejemplo. En todo caso, la verdad del mensaje televisivo no depende del hecho de que se vea en el instante en que se emite, sino en que lo que se vea, independientemente de que corresponda al mismo momento en que se está produciendo el hecho, no haya sido manipulado, sino grabado directamente sin mediación. Una grabación por parte de una cámara de vídeo de un banco, de cómo tres etarras preparan un crimen, no es verdadera porque sea vista en tiempo real, sino porque se sabe que no ha sido manipulada, que su proceso de grabación es automático, incluso cuando, como ocurre en este caso, se hace conforme a una serie de imágenes fijas más baja que la necesaria para una visión continua (para una apariencia de continuidad).

La verdad televisiva está no en el hecho de que la emisión sea instantánea, sino continua, no en que se vea cuando se emite, sino en que lo que emite sea automático, no manipulado, esclavo del mecanismo que lo recoge. O acaso se piensa que una emisión instantánea de los Juegos Olímpicos de Pekín es más verdadera por el hecho de que se vea al instante, aunque se utilice en el montaje, por ejemplo, la composición de cientos de cámaras dispuestas en distintos lugares grabando a la vez. Y lo mismo cabe decir de programas concebidos para el “directo” como *El gran hermano*, donde el proceso de realización por montaje sigue, y ha seguido siempre, los parámetros de cualquier vulgar *telenovela*. El operario decide constantemente cambiar de plano, introducir un ambiente musical, etc. El espectador ve al instante el montaje, pero no por eso deja de ser un montaje, y en cuanto tal, aunque sea instantáneo, es manipulado –recordemos, por ejemplo, el llamado “efecto Kulechov”, fundamento del cine soviético y del montaje videográfico en general, que estudia las asociaciones interpretativas que establece el sujeto receptor en función de la composición de planos. Si a eso añadimos el texto y la voz, la imagen televisiva instantáneamente emitida por diversas cámaras y vista no tiene por qué dejar de ser imagen manipulada.

El caso límite de la televisión no manipulada no está en la visión instantánea, sino en la grabación continua sin cortes ni manipulaciones, automática: una cámara emitiendo todo el día y a todas horas desde el muro de Gijón a la gente que pasa, que puede ser vista por un internauta en el instante (retardado por la velocidad de conexión, por ejemplo), o bien por un policía que revisa los archivos grabados por esa cámara buscando a un etarra que posteriormente explotó un coche en las inmediaciones de la zona. No es el hecho de que se emita y se vea instantáneamente lo que garantiza la verdad de lo visto, sino cómo se recoge la información. Y la forma de recoger la información es mediante la composición de fotografías formales a razón de 26 fotografías por segundo, en la televisión, 24 en el cine, y en general, en cualquier dispositivo digital, en el que el fundamento sigue siendo la sucesión de imágenes fijas. Tan verdadera –y clarividente– es una fotografía no manipulada verdadera como un plano secuencia no manipulado, grabado por miles de imágenes fijas fotografiadas de modo sucesivo por un dispositivo mecánico. De hecho, algunos de los más importantes experimentos fotográficos como el zoopraxiscopio de Eadweard Muybridge, o la cronofotografía de Etienne Jules Marey, consistían en la disposición de varias cámaras fotografiando

sucesivamente un cuerpo en movimiento, un caballo, un pelícano, un hombre, con el fin de descomponer y comprender cómo se desenvuelve el movimiento.

Esto es precisamente lo que otorga ese grado supremo de confianza en quien revisa las fotografías, o revisa los planos. Y la manipulación tiene sentido, se ejerce sin compasión, en la misma medida en que otorgamos al procedimiento mecánico de grabación un carácter de verdad sin discusión. Como dice Walter Benjamin:

"lo que sigue siendo decisivo en fotografía es la relación del fotógrafo con su técnica. Camille Recht –sigue diciendo- la ha caracterizado con una bonita imagen: "El violinista debe empezar por producir el sonido, tiene que buscarlo, que encontrarlo con la rapidez del rayo; el pianista pulsa la tecla y brota el sonido. El instrumento está a disposición tanto del pintor como del fotógrafo. El dibujo y la coloración del pintor corresponden a la producción del sonido al tocar el violín; como el pianista, el fotógrafo se las tiene que ver con un mecanismo sometido a leyes limitadoras que ni con mucho se imponen con la misma fuerza al violinista"[...]"²⁵

Volver a ver una fotografía, revisar una grabación videográfica, son actos semejantes. La fotografía formal se hace verdadera a través de las otras fotografías que la conforman tanto en la sucesión temporal, como en la sucesión espacial, lo que contribuye a que el montaje fílmico o televisivo instantáneo sea también una forma de confirmación o verificación de los datos representados en cada plano. La composición de planos, cada uno compuesto por cientos de fotogramas en sucesión viene a contribuir, a corroborar y a representar materialmente el criterio de verdad fotográfico que expusimos en el artículo. Una fotografía se verifica por otras, tanto en la sucesión como en la disposición espacial. Pero su verdad depende, en definitiva, de la ausencia de manipulación. De hecho, ante el problema de la veracidad del directo de los astronautas en la Luna, finalmente, Bueno acaba reconociendo que sólo si se conocen los mecanismos que pusieron en marcha todo el acontecimiento podría determinarse la veracidad de tal acontecimiento, y por tanto, la veracidad de las mismas secuencias que lo representan, -entre otras cosas, porque no es posible otro punto de vista audiovisual.

Lo más importante, para no dejarnos llevar por suposiciones metafísicas o por la propia fascinación de los medios, es que la clarividencia no solo es la propiedad de ver a través de cuerpos opacos en directo, sino también la propiedad que permite ver a través de distancias temporales irreversibles, situaciones irrecuperables, como las que traen a nuestros ojos las fotografías formales verdaderas. Esas fotografías tienen el don de la clarividencia temporal, y espacial, de la misma manera que la tiene una grabación videográfica con el paso del tiempo. ¿Por qué la clarividencia solo puede ser espacial? ¿Sólo porque queremos defender el directo como criterio de diferenciación de la televisión? Pero esa suposición es *ad hoc*. La clarividencia es temporal, de hecho sólo puede ser también temporal porque el directo es prácticamente imposible. Y al fin y al cabo el falso directo y el diferido suponen

²⁵ Walter Benjamin, *Sobre la fotografía*, Pretextos, Valencia 2007; pág. 37-38.

la clarividencia temporal. Y si es temporal también, ¿cabe seguir afanándose por defender una televisión formal sólo en la situación del directo, o el falso directo, en lugar de la situación en la que se graba sin cortes ni manipulaciones?

Al fin y al cabo, la clarividencia como tal sólo tendrá lugar cuando aquello que “vemos” esté ocurriendo o haya realmente ocurrido, pues, en todo caso, si se trata de una imagen falsa, manipulada, nunca habría ocurrido, y por tanto nunca hubiera podido ser vista, ni en directo, ni en diferido. Nadie vio a Lenin hablando sólo sin Trotski en aquel mitin. Por otro lado, un mensaje como el que Orson Wells protagonizó emitiendo por la radio *la guerra de los mundos*, dio lugar a un movimiento de masas, sin que necesariamente lo que ocurría fuera verdadero; incluso se emitía en directo, pero lo que emitía era una adaptación teatral preparada en el estudio de radio. No puede ser lo mismo en absoluto, reproducir una grabación en el reproductor del salón, que ver la misma película a la vez que los cientos de miles que pueden verla en ese mismo momento, independientemente de que haya sido previamente grabada. Y en esto, la televisión es exactamente igual que la radio, salvo por el hecho de que emite señales audiovisuales. Los efectos de una grabación verdadera emitida en diferido no pueden menospreciarse por el hecho de que falte al directo, serán determinantes si aquello de lo que se trata es verdadero e involucra a las personas que lo ven, por ejemplo, una grabación de las torturas en las cárceles de Irak por parte de las tropas “aliadas”. El hecho de que se vean en diferido por millones de receptores, aunque se trate de “televisión material”, puede ser determinante, o debería serlo, para el futuro político de un George Bush, un Tony Blair, etc. En todo caso, si se hubieran emitido en directo la situación de estos adalides de la libertad no hubiera cambiado. En efecto, la escena en que Tony Blair habla a los periodistas con el gesto severo, justificando la invasión de Irak, mientras resplandecen las lucecitas del árbol de navidad a su espalda, no dejará de ser una infamia por el hecho de que ya no la podamos ver en directo. La grabación seguirá existiendo y será un dato más para las futuras generaciones. La muerte de un padre y un hijo en Palestina, acribillados por soldados judíos, mientras se refugian de los disparos detrás de un barril, no dejará de ser una infamia por el hecho de que no lo podamos ver en directo, ha quedado en la memoria audiovisual y será un dato más para las futuras generaciones (toda la discusión sobre si esta grabación es verdadera recurre a los planteamientos aquí establecidos sobre la verdad: buscar nuevos puntos de vista (otras cámaras grabando), y analizar si se trata de una manipulación o un montaje, pero si es difícil establecerlo aquí, ¿qué podría decirse de acontecimientos como el alunizaje del Apolo XI?).

3. Fotografía como reliquia

La fotografía, así como el vídeo grabado sin manipulación, es ante todo una reliquia y, como tal, fundamento gnoseológico de la verdad histórica. La clarividencia de la televisión no depende del directo, sino del hecho de que lo emitido sea verdadero, no haya sido manipulado, no sea, simplemente, una película, a la que también se le podrán aplicar diversas distinciones en función de lo que se esté estudiando, por ejemplo, cuando se estudia la evolución de la

magistral interpretación de Carmen Maura en el magistral cine de Almodóvar. De hecho, tanto la imagen fija como la imagen grabada en movimiento, se convierte en lo que Bueno ha llamado *reliquia perfecta*, pero con la peculiaridad de que la reliquia es perfecta sin necesidad de que desaparezcan los sujetos operatorios que las construyeron (tal es el criterio de definición de reliquia perfecta); pero en este caso, basta dejarlas establecidas por el procedimiento de grabación mecánica para que lo sean²⁶; no necesitamos, como el fugitivo de *La invención de Morel*, morir y desaparecer como operarios de la máquina que nos graba dentro de la historia de Faustine.

La historia de Francisco Boix tiene mucho que decirnos en este asunto. Boix, fotógrafo español, soldado republicano y prisionero de los nazis en Mauthausen, fotografió y guardó, mediante una historia heroica y sorprendente, historia que nos dignifica a todos -como no puede ser de otra manera-, los clichés en los que había fotografiado escenas del campo de trabajo, muertos en descomposición enredados en las alambradas, crematorios y altos cargos del nazismo visitando la prisión²⁷. Boix fue testigo en al menos dos procesos de Nüremberg y sus fotos fueron presentadas como pruebas para la incriminación de varios de los imputados. Aquellas reliquias fotográficas no necesitaron matar al sujeto operatorio que las realizó (aunque Francisco Boix murió muy pronto, a consecuencia de su estancia en el presidio), las guardó, las reveló y las positivó al terminar la guerra, para ser utilizadas como pruebas en los juicios de Nüremberg. Fueron reliquias perfectas y verdaderas, precisamente porque el sujeto operatorio no las manipuló, sino que simplemente enfocó la cámara, y aprovechó su técnica para dejar testimonio de un acontecimiento histórico. La toma videográfica continua que graba a la niña vietnamita que sale corriendo de un bombardeo de napalm en la guerra de Vietnam tampoco necesita matar al sujeto operatorio para convertirse en una reliquia perfecta porque una vez realizada no se manipula; al igual que aquellas fotografías, quedaron tal como fueron realizadas en su momento. Y cada nuevo positivado repite la misma imagen, salida del mecanismo automático de la disposición de los elementos químicos en la reacción química del revelado, así como cada nueva reposición en televisión repite los mismos acontecimientos grabados en la secuencia.

La fotografía formal y la televisión y el vídeo están destruyendo el presente, dándole profundidad y volumen, desbordándolo constantemente al llenarlo de reliquias de sí mismo que lo convierten en pasado. No hay nada más entrañable que una pareja fotografiándose a sí misma alargando el brazo asiendo la cámara; mirando hacia delante, dejan atrás el tiempo en el que esa misma fotografía sucede y queda inalterablemente involucrada en su presente. Las reliquias así construidas constituyen los verdaderos hechos históricos, hechos fenoménicos pero con la peculiaridad de que han sido fabricados por

²⁶ Véase, para el concepto de reliquia perfecta, Gustavo Bueno, "Reliquias y relatos", *El Basilisco*, número 1, marzo-abril 1978, páginas 5-16; p. 11

²⁷ Véase el documental de Lorenzo Soler, Francisco Boix, un fotógrafo en el infierno, 2000 (en Internet: <http://video.google.com/videoplay?docid=-4585635582953202062#>; Benito Bermejo, *Francisco Boix, el fotógrafo de Mauthausen. Fotografías de Francisco Boix y de los archivos capturados a los SS de Mauthausen*. RBA, Barcelona 2002. También *Wikipedia*: http://es.wikipedia.org/wiki/Francisco_Boix.

procedimientos mecánicos, cuando no son manipulados, otorgando a la Historia, por ejemplo, una solidez gnoseológica que no le pueden dar ni las reliquias ni los relatos *b-operatorios* anteriores al descubrimiento de la fotografía. De modo que la Historia que se realiza a partir del tiempo en el que se vulgariza la técnica fotográfica una vez que fue asumida su patente por el estado francés, no puede ser la misma, precisamente por la peculiaridad de las reliquias y relatos que conforman su campo gnoseológico, frente al tiempo en el que esos descubrimientos técnicos aun no habían tenido lugar. Si las reliquias son la forma de presencia del pasado, la fotografía y la secuencia videográfica formal, o una grabación sonora con la voz de Ortega, por ejemplo, son las reliquias en grado sumo.

Estos hechos presentes, en tanto que fenómenos en su propia entidad fisicalista, son fenómenos peculiares porque, cuando se trata de la fotografía formal, y la secuencia videográfica formal, no van referidos a sujetos operatorios solamente, aunque siempre haya un operario de cámara o un fotógrafo, también van referidos particularmente a la cámara de vídeo o a la cámara fotográfica que impone por así decir su propia lógica y determina el hecho de modo *alfa-operatorio*, mecánico. Pero son fenómenos en la medida en que ocultan a la vez que muestran la esencia: “Y en Historia [en la fotografía, diríamos nosotros] (así como en algunas otras ciencias etológicas), lo característico es que *la ocultación no es sólo pasiva, sino activa, por cuanto los «fenómenos» han sido, muchas veces, fabricados precisamente con la intención de encubrir, de ocultar, de engañar*: en realidad, esta intención, como tal (operatoria) sólo podría atribuirse a las *ciencias históricas o humanas*. El descubrimiento del engaño, por ello, no equivale automáticamente a una *revelación de la «esencia»*, sino a la revelación del «fenómeno verdadero» (*beta-operatorio*)”²⁸

En el caso de la fotografía, la mayor preocupación es la posibilidad de demostrar que una verdadera fotografía no es sin embargo una fotografía verdadera, esto es, ha sido manipulada; es decir, descubrir el fenómeno verdadero histórico que dio paso a una imagen manipulada, precisamente porque si no es manipulada, la fotografía es una imagen clarividente de ese pasado, una reliquia verdadera. La lucha contra la fotografía del *Miliciano muerto en Cerro Murriano* de Robert Capa no solo es una lucha contra la manipulación de la imagen fotográfica, sino también una lucha contra lo que esa imagen supone en tanto reliquia clarividente de un acontecimiento histórico que ella contribuye a esclarecer o a ocultar (según se demuestre su carácter verdadero o no), por eso es una discusión claramente viciada por prejuicios ideológicos. En otros casos, la única consecuencia es la retirada de un premio, como le ocurrió a José Luís Rodríguez el año pasado, quien, después de haber recibido el premio *Veolia Environment Wildlife Photographer of the Year 2009*, por su extraordinaria fotografía “Lobo saltando una cerca”, perdió el premio debido a que se la fotografía habría sido manipulada, pues al parecer se trataría de un lobo domesticado. El procedimiento no dejaba de ser verdaderamente interesante: utilizó la técnica de la trampa infrarroja, con lo que

²⁸ G.Bueno, “Reliquias y relatos”, *Op. cit.*, pág. 14

la fotografía se realizaría por procedimientos mecánicos, sin intervención directa del fotógrafo. Una verdadera fotografía pero, al parecer, fotografía falsa.

4. Reliquias clarividentes

Pero las reliquias fotográficas y videográficas no solamente son reliquias históricas. Al estar involucradas en el presente, al destruir el presente a cada instante, sin necesidad de que desaparezca el sujeto operatorio que las realizó, porque una vez hechas no se manipulan (hablamos de la fotografía formal), entonces, estas reliquias están involucradas en el presente histórico de los propios sujetos operatorios que las realizan, y contribuyen a complicar nuestra propia existencia. Son pruebas de cargo en los juicios, informaciones periodísticas, recuerdos personales, fetiches, y obras de arte. Su capacidad para influir causalmente en el presente histórico en el que son realizadas las fotografías o las secuencias videográficas, o las grabaciones de audio, va mucho más allá del directo, o del falso directo, salvo que asumamos una noción no antropológica del tiempo presente, y nos acojamos a una noción de tipo físico o matemático que no nos sirve, porque estamos a escala antropológica, no en el campo de la simultaneidad gnoseológica de la física.

No es el directo, sino el presente histórico aquel en el que las reliquias fotográficas y videográficas pueden adquirir un papel causal más o menos inmediato, pero en todo caso, por su clarividencia temporal y espacial: en la medida en que puedo verme a mí mismo en aquella fotografía que me hicieron al lado del relieve de Nicolai Vavilov en San Petersburgo, en el año 2003, y comparar cómo ha ido mi evolución fisiológica, o personal, o aquella fotografía de Trinidad Jiménez, Zapatero y Tomás Gómez, o la de Aznar y Bush acompañados de Tony Blair en las Azores. Si asumimos la clarividencia como una propiedad de las reliquias fotográficas espacial y temporal, en tanto que son verdaderas, entonces el papel causal de estas reliquias (no solo históricas) en las modulaciones del presente adquiere un significado mucho más complejo y dialéctico que aquel que pretende simplemente atribuir papel formal al directo televisivo, mientras que relega al consumo íntimo (supuestamente irrelevante) del salón de la casa, a todo lo demás, lo grabado y lo fotografiado.

En la medida en que las reliquias y los relatos constituyen la Historia, las fotografías y las secuencias videográficas conforman nuestro presente histórico, más allá del directo "instantáneo", aunque así nos lo quisiera hacer creer la euforia del *Gran Hermano*. La clarividencia espacial y temporal de la fotografía permite interpretar tanto a las fotografías como a los planos videográficos como una especie de directo antropológico, aunque no instantáneo, porque nos hablan no sólo del "pasado", sino también de nuestro presente histórico. Tan directo, tan presente, tan actual, es la fotografía de Aznar en las Azores como la secuencia en la que Juan Carlos I dice a Chávez "por qué no te callas". No es instantáneo, ciertamente, es diferido, pero sí es presente. Y si lo característico del directo es que puede ser imprevisible, lo característico de las reliquias fotográficas y videográficas es su carácter *irrevocable*. La repetición de estas imágenes a través del emisor televisivo a todos los potenciales receptores contribuye a confirmar un rumor, a reforzar

una postura ideológica, a modificar los votos en unas elecciones, a cambiar nuestra praxis, a ahorcar a los reos nazis. Y esa praxis ha sido modelada por esas mismas reliquias que nos hablan de los asuntos en los que estamos involucrados ahora mismo como personas, no sólo nos alimentan el interés por los acontecimientos históricos. No se necesita que lo emitido sea *hic et nunc*, sino, simplemente, que sea emitido, para jugar un papel causal en nuestra praxis (aunque sea manipulado). El que esté ocurriendo en directo sólo acentúa el grado de veracidad que cabe atribuirle, sobre todo si se trata de una sola toma secuencia, pero no por no ser directo necesariamente dejará de tomarse como verdadero y, por lo tanto, agente causal de nuestras acciones.

5. Picasso, fotógrafo material

Los profesionales del fotoperiodismo han tomado la fotografía de Capa, y algunas otras, como norma de su profesión: la búsqueda de la “Fotografía por excelencia”. Qué busca el fotógrafo que se representa de modo un tanto mítico esa fotografía total. Por ejemplo los fotoperiodistas que protagonizan la elocuente película de Oliver Stone, *Salvador*, de 1986 en la que se relatan los trágicos sucesos del asesinato del obispo Serrano. Ni más ni menos, lo que se busca con la fotografía total es la esencia del arte de la fotografía y del cine y de la televisión, la aspiración suprema de la *iconosfera* en la que tenemos nuestra existencia: la fotografía autoevidente, o la fotografía que contiene en sí misma todos los elementos que la confirman como una fotografía verdadera: que no necesita de otras fotografías para ser confirmada, ni de textos o sonidos que la expliquen. Que se explique por sí misma: que por sí misma pueda hablar no sólo de su formalidad fotográfica, sino de su carácter verdadero. Y esto es lo que Capa habría conseguido si su foto no hubiera sido manipulada. El miliciano abatido en la tierra española. La muerte de la República. Que todos los elementos que la integran definan una escena con valor total. Picasso quiso hacer una falsa fotografía verdadera con el *Guernica*: un cuadro que pretendía ser una fotografía pero pintado, no creado por procedimientos mecánicos, esto es: falsa fotografía. Pero en donde quedara representado el significado de la guerra civil española: la destrucción de España, de la República española. Un cuadro que representa la fotografía total, autoevidente. (La pretensión cubista de incluir en el mismo cuadro distintos puntos de vista apuntaba tal vez en la misma dirección gnoseológica acerca de la determinación de la verdad de la fotografía a través de otros encuadres de la misma escena.) Nadie necesita que se explique cada uno de sus elementos para comprender de un vistazo el horror de la guerra. Insistimos: El *Guernica* es un fogonazo nocturno, un flash que nos permite ver en el momento de la muerte a la “sagrada familia”... española; un cuadro que sólo podía enardecer al pueblo en armas.

Bibliografía

Publio López Mondéjar, *Historia de la fotografía en España. Fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI*, Lunwerg editores, Barcelona 2005.

Gustavo Bueno Martínez, *Televisión: apariencia y verdad*, Gedisa ed., Barcelona 2000.

Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona 1988.

Manuel Kant, *Crítica del juicio*, Espasa calpe, Madrid 1989.

Aristóteles, *Poética*, Bosch, Barcelona 1985.

Fritz Saxl, *La vida de las imágenes*, Alianza, Madrid 1989.

James Watson, *La doble hélice*, Alianza, Madrid 2000.

Susan Walter y Morris Bierbrier, *Ancient Faces. Mummy Portraits from Roman Egypt*, British Museum Press, Londres 1997.

El compromiso de la mirada. Imágenes de la postguerra europea, 1945-1962, Fundación la Caixa, Barcelona 1995.

Tony Hey, Patrick Walters, *El universo cuántico*, Alianza, Madrid 1989.

Jacques Le Goff, *Los intelectuales en la Edad Media*, Gedisa, Barcelona 1986.

Capa: cara a cara. Fotografías de Robert Capa sobre la Guerra civil española, Ministerio de educación y cultura, Madrid 1999.

El neorrealismo en la fotografía italiana, Ayuntamiento de Madrid, Madrid 1999.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Lectura 03: Once tesis para una teoría materialista de la fotografía y cuatro aproximaciones metodológicas.
Pablo Huerga Melcón.

1. Qué implica reflexionar desde una teoría materialista a la fotografía.
2. ¿La filosofía puede entender al video?
3. ¿ Existe una relación entre la fotografía, el cine, la televisión y el video?
4. ¿ Puede el videoarte constituirse con preguntas propias a su actividad o depende de otros campos de conocimiento para atender sus cualidades?
5. Qué implica “reproducir la realidad” como artista digital.
6. ¿Encuentras relaciones con la teoría materialista de la fotografía y el video?
7. Consideras que la tecnología permite una manipulación de la realidad.
8. Cuáles son las posibilidades técnicas del siglo XXI frente al siglo XX. Menciona algunos ejemplos.
9. ¿Consideras que la tecnología impacta la práctica del videoarte?

Lectura 04: El testimonio de las imágenes. Fotografía e historia. Beatriz de las Heras Herrero.

Reseñas

HERAS HERRERO, Beatriz de las. *El testimonio de las imágenes. Fotografía e Historia*. Madrid: Creaciones Vincent Gabrielle, 2012, 148 p. ISBN: 978-84-92987-28-3.

“Lo que una buena fotografía revela al ojo y a la mente apreciadora, no podrá revelar a la mirada apresurada”.

Esta cita de Weinstein y Blooth (1977) resume el planteamiento del estudio de Beatriz de las Heras, profesora de la Universidad Carlos III de Madrid y especialista en el estudio de la Historia a través de los soportes visuales: examinar las fotografías, mirarlas, cuestionarlas, reflexionarlas, contextualizarlas y ponerlas en relación con otras instantáneas para comprender e interpretar su significado.

Estructurada en cuatro capítulos la autora subraya la valiosa aportación del documento fotográfico como una de las fuentes de información más útiles de las que dispone el historiador para reconstruir el pasado y propone una metodología para la lectura e interpretación de la imagen teniendo en cuenta los elementos que intervienen en el hecho fotográfico. Para facilitar la comprensión de la propuesta de análisis, la autora ofrece ejemplos concretos especialmente didácticos aplicados sobre varias instantáneas pertenecientes al Fondo Fotográfico de la Guerra Civil de la Biblioteca Nacional.

Como punto de partida, el estudio señala la diferencia entre, hacer historia de la fotografía y hacer historia desde o a través de la fotografía, diferencia que, más allá de introducir un matiz, marca los límites del objeto de investigación. En el primer supuesto, el objeto de la investigación es el soporte, en el segundo, el soporte es la herramienta a emplear en la investigación. Aunque es cierto que ambas líneas de investigación se retroalimentan, el marco en el que se desarrolla la propuesta metodológica de este trabajo corresponde al segundo de los enfoques, transformando la fotografía en un instrumento de investigación, análisis e interpretación de la historia.

El tratamiento de la fotografía como documento está planteado desde una perspectiva muy amplia y transdisciplinar, que comprende el estudio semiótico, filosófico, estético, sociológico, antropológico, psicológico, histórico, artístico y técnico, para desentrañar y comprender el significado de las imágenes. Para apoyar este enfoque la autora se nutre de numerosas referencias a los trabajos de autores como Antonio Rodríguez de las Heras, Bernardo Riego, Boris Kossoy, Roman Gubern, Jonh Berger, Díaz Barrado, Philippe Dubois, Roland Barthes, Lorenzo Vilchez y Pierre Sorlin, entre otros. El objetivo final es extraer de las imágenes aquella información que en un primer momento podría aparecer velada.

La fotografía es el producto resultante de una compleja actividad en la que intervienen numerosos factores que hay que considerar. En este trabajo la fotografía como documento es objeto de un doble análisis, por un lado el marco de registro, en el que intervienen el *asunto*, el *fotoógrafo* y la *tecnología* -elementos clave ya el documento fotográfico no puede entenderse desligado de su proceso de producción- el *filtro* (la intencionalidad del *fotoógrafo* o del medio responsable del encargo) y el *lector* que recibe la imagen, sin olvidar el análisis de los elementos *espacio-tiempo* que forman parte de las coordenadas de

situación del resultado final, la fotografía. El segundo eje de estudio corresponde al marco de lectura, es decir, la percepción de la fotografía y sus significados (denotación y connotación) y todos aquellos actores que intervienen en el proceso de recepción que resultan imprescindibles para la comprensión del texto visual. Por tanto, para llegar a un método interpretativo, el historiador deberá tener en cuenta no sólo el proceso de producción de la fotografía sino también el significado que alcanza la imagen en el proceso de recepción y contacto con el lector.

La lectura y la interpretación de la imagen son dos procesos distintos que deben ser estudiados por el investigador de forma complementaria. En esta dirección, la autora señala en el capítulo tercero que el historiador debe realizar una crítica de la imagen técnica y afrontar su estudio en una serie de etapas inspiradas en las investigaciones de Kossoy: heurística (localización y selección de las fuentes), análisis del proceso (circunstancias que rodearon a la toma, tecnología del momento, condiciones de trabajo del fotógrafo...), análisis técnico (soporte, formato, color...) e iconográfica (tema, elementos figurativos, recursos expresivos, relación texto-imagen...) a las que añade dos etapas más, la interpretación iconológica (denotación-connotación) y un estudio global de un determinado momento de la historia a través de un conjunto de fotografías relacionadas.

Una vez presentadas las etapas y los elementos que intervienen en el proceso, el capítulo cuarto sugiere un esquema metodológico para el análisis fotográfico. Para ello se proporciona una ficha técnica o plantilla de trabajo que contempla todos los elementos mencionados. Finalmente este modelo descriptivo se traslada a un plano práctico aplicando la metodología propuesta sobre una fotografía concreta, a modo de experiencia de laboratorio.

Cumplido su objetivo, en el capítulo de conclusiones la autora señala la necesidad de investigar no sólo el contexto cultural y simbólico en el que fue creado un documento fotográfico, sino que propone además investigar colecciones de instantáneas relacionadas dotando de continuidad a la imagen mediante el ensamblaje de varios fragmentos de memoria, lo que permitiría obtener más información acerca del acontecimiento y extraer no sólo el contenido evidente, sino también desenmascarar aquella otra información sugerida. Este paso precisa de una mirada diestra, una metodología de análisis, el conocimiento de las circunstancias en las que se creó, seleccionó o censuró el resultado y las características del conjunto fotográfico objeto de estudio. El estudio se cierra con una amplia bibliografía en la que se recogen las principales obras, ensayos y estudios generales publicados sobre historia de la fotografía y análisis de la imagen.

Estamos pues ante otro trabajo de referencia que habrán de consultar historiadores, investigadores y todos aquellos que quieran enfrentarse al estudio de la Historia empleando la fotografía como instrumento de su análisis.

Antonia SALVADOR BENÍTEZ

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Lectura 04: El testimonio de las imágenes. Fotografía e historia. Beatriz de las Heras Herrero.

1. ¿Puede el video tomar las funciones históricas que tuvo la fotografía en el siglo XIX y XX.?
2. ¿Existe una historia del video?
3. ¿Puede hacerse videoarte a través de los procesos sociales?
4. ¿Cuál es la función del video en las sociedades contemporáneas?
5. ¿La técnica posibilita o limita las prácticas artísticas?
6. ¿Has considerado estudiar artistas desde algún momento en particular?

**Lectura 05: La mujer como
objeto (modelo) y
sujeto(fotógrafa) en la
fotografía. Ana Muñoz.**

La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía

Woman as object (model) and subject (photographer) in the photography

ANA M. MUÑOZ-MUÑOZ
Instituto Universitario de Investigación de Estudios de las Mujeres y de Género.
Departamento de Información y Comunicación. Universidad de Granada.
anamaria@ugr.es

M. BARBAÑO GONZÁLEZ-MORENO
Departamento de Información y Comunicación. Universidad de Granada.
barbanho@correo.ugr.es

Recibido: 14 de noviembre de 2012

Aprobado: 15 de abril de 2013

Resumen

Este trabajo cuestiona la evolución del papel de las mujeres en el ámbito fotográfico contemporáneo. A partir del estudio de las primeras mujeres fotógrafas, se analiza la situación de las mujeres como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa); se reflexiona sobre los condicionamientos sociales y la influencia de las imágenes que transmiten los medios de comunicación en la construcción y proyección de la imagen femenina en la fotografía, analizando las fotógrafas pioneras y más relevantes en la historia contemporánea. Finalmente se valora la desigualdad de género en relación con la capacidad de control sobre la imagen proyectada de las mujeres y su identidad a través del cuerpo en el ámbito de la fotografía feminista.

Palabras Clave: fotografía, fotógrafas, cuerpo, identidad, mujeres.

Muñoz-Muñoz, A.M., González-Moreno, M.B. (2013): La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26 (1) 38-53

Abstract

The aim of this study is to show whether the role of women in the contemporary photography has evolved. We analyze the situation of women as objects (model) and subjects (photographer) starting from a study of the first women photographers. We examine the social conditions and the influence of the images transmitted by the media in the construction and projection of the image of women, analyzing the pioneering and most relevant photographers in contemporary history. Finally we evaluate the gender inequality in relation to the ability to control the projected image of women and their identity through their body in the field of feminist photography.

Key Words: photography, photographers, body, identity, women.

Muñoz-Muñoz, A.M., González-Moreno, M.B. (2013): Woman as object (model) and subject (photographer) in the photography. *Arte, Individuo y Sociedad*, 26 (1) 38-53

Sumario: 1. Introducción, 2. Fotografía y mujeres, 3. Mujeres, imagen y medios de comunicación, 4. La fotografía feminista, 5. Las fotógrafas feministas y sus obras más relevantes, 6. Conclusiones. Referencias.

1. Introducción

La fotografía nacida en la primera mitad del siglo XIX es, como el resto de áreas artísticas, un ámbito dominado por los hombres (Carro Fernández, 2010). El papel de la mujer en la fotografía fue por ello reducido durante mucho tiempo a modelo situado ante la cámara, objeto que fotografiar. Con el paso de los años, ya a finales del siglo XIX, la fotografía llegó a convertirse en una de las pocas actividades creativas permitidas al género femenino. A partir de entonces las mujeres trabajarán como fotógrafas en un campo artístico creado por hombres. Será desde los años sesenta, momento del auge definitivo de la reivindicación del movimiento feminista, cuando las mujeres se revelan a través de la fotografía para denunciar las injustas situaciones y roles que deben cumplir en una sociedad patriarcal, reivindicando, así mismo, el poder de construcción de su propia imagen, mediante el uso de sus propios cuerpos como espacios de creación y crítica.

La aparición de estudios sobre la situación de la mujer en el arte coincidirá con el movimiento feminista, con la obra del psicoanalista Robert Stoller en 1968, *Sex and Gender: the development of masculinity and femininity* (Stoller, 1968). A la práctica política y artística se unirá la reflexión teórico-ideológica, aumentando el número de publicaciones editadas por décadas. Es a partir de este momento cuando se hace visible y es reconocido por la historia del arte el papel de la mujer en el campo fotográfico como artista. A pesar de todo ello, las reivindicaciones feministas por parte de las fotógrafas continúan en nuestros días, decididas no sólo a la búsqueda de una igualdad práctica en el presente, sino a la recuperación de la figura de la mujer que a lo largo de la historia había sido invisibilizada.

2. Fotografía y mujeres

La fotografía tiene significados polisémicos como consecuencia de sus diferentes usos; podemos hablar de fotografía como género artístico, como documento científico o histórico, o como testimonio vital de la vida del individuo. En todos ellos la mujer ha actuado como musa del artista, que suele ser varón, plasmando la mirada patriarcal sobre la imagen.

Toda fotografía se remite a un momento distinto al de su contemplación. La relación íntima que establece la fotografía con el tiempo pasado ha sido (y sigue siendo) tanto un señuelo como un problema para la teoría y la práctica del arte feminista (Reckitt, & Phelan, 2005, p. 31).

La fotografía es la inmortalización de la mirada de un artista ante un instante, un momento. Este momento es visionado por el espectador desde otra perspectiva espacio-temporal y desde otro contexto histórico. Cada mirada es única y muy

personal, lo que da lugar a diferentes interpretaciones sobre una misma obra. La fotografía es testigo de la historia, documenta y retrata tanto la historia en mayúsculas como la de las vidas privadas de las personas.

Desde el nacimiento de la misma, y a pesar de la voluntad de muchas mujeres, éstas se vieron apartadas de la producción fotográfica por evidentes motivos políticos y socioculturales. Cuando consiguieron incorporarse a ella lo hicieron a la sombra de sus maridos o sus padres, de los que aprenderían el oficio. En estos casos solían aparecer como sus ayudantes. Por ello algunas obras realizadas por mujeres podrían haber sido firmadas por sus “tutores” varones. En esta misma línea las pocas mujeres que alcanzaron un nivel autónomo como fotógrafas han sido tradicionalmente relegadas en la historia de la fotografía, siendo redescubiertas con el paso del tiempo.

Las primeras fotógrafas reconocidas en la historia de la fotografía fueron Constance Talbot y Anna Atkins. Constance Talbot ayudó a su esposo Henry Fox Talbot en los experimentos fotográficos que condujeron a la creación del calotipo. Anna Atkins, bióloga y amiga de Constance, aprendió el proceso del calotipo y en 1842 comenzó a documentar especies de algas marinas de las Islas Británicas a través de cianotipos. El resultado fue la publicación entre 1843 y 1853 de una serie de fotografías de algas bajo el título *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, considerado el primer libro ilustrado fotográficamente (Denny, 2009). Curiosamente no se sabe cuál de las dos fue de hecho la primera fotógrafa, porque no se han encontrado pruebas que lo atestigüen, consecuencia de la poca importancia que la historia ha dado a la mujer en este campo artístico (Núñez & Oliva, 2011).

Fue a finales del siglo XIX, con la invención de la cámara de fuelle por el parisino André Adolphe Eugène Disderi, cuando la fotografía comenzó a extenderse por el mundo gracias a un grupo de fotógrafos itinerantes que mostraban la técnica de ciudad en ciudad, Disderi era uno de estos, debido lo cual su mujer Geneviève Elisabeth Francart (1817-1878) quedaba al frente de su antiguo negocio en Brest. En este momento es cuando verdaderamente las mujeres se incorporan profesionalmente a este arte. Desde entonces la fotografía se populariza entre una clase burguesa urbana, dando lugar a una cierta democratización de la imagen, abaratando costes debido a su proceso mecánico-industrial, frente al elitismo tradicional de las Bellas Artes. Surge así la fotografía como técnica amateur también entre las mujeres.

En 1861, la fotógrafa sueca Hilda Sjölin (1835-1915) realizó la primera fotografía estereográfica de la bahía de Malmö en 1864. En 1865, Shima Ryuu (1823-1900) se convirtió en la primera mujer fotógrafa en Japón. En estas primera décadas proliferan las fotógrafas: unas eran aficionadas, como Alice Austen (1866-1952), mientras que otras lo hacían por necesidad, como la estadounidense Julia Shannon, que compatibilizaba la fotografía con su oficio de matrona. También las hubo que se aficionaron por casualidad, como Julia Margaret Cameron (1815-1879), que recibió una cámara como regalo por su cuarenta y ocho cumpleaños, y que destacó por sus retratos, considerándose como una pionera del pictorialismo (Gernsheim, 1975).

A comienzos del siglo XX las mujeres se integran al mundo de la fotografía como artistas, destacando entre ellas Zaida Ben Yusuf (1869-1933), que expuso en el Salón del año 1896 de *The Linked Ring Brotherhood* (La Hermandad del Anillo Engarzado) en Inglaterra, y a Gertrude Käsebier (1852-1934) cofundadora en 1902 del grupo

Photo-Secession, y que despuntó como retratista en sus series de indios nativos y de mujeres. Tuvo como discípulas a Imogen Cunningham (1883-1976), Anne Brigman (1869-1950) y Laura Gilpin (1891-1979) (Michaels & Käsebie, 1992).

En la década de 1920 Berlín era el foco de todas las vanguardias. De entre las fotógrafas alemanas podemos destacar a Hanna Höch (1889-1978), Valentina Kulagina (1902-1987), Lucia Moholy (1894-1989), Marianne Brandt (1893-1983), Gertrud Arndt (1903-2000) y Grete Stern (1904-1999).

Durante todo el periodo de entreguerras se concentraron en París numerosos artistas procedentes de diversos países y estilos artísticos que no encontraban su sitio en las corrientes artísticas oficiales de sus países de origen. Entre las fotógrafas están las norteamericanas Berenice Abbott (1898-1991), Lee Miller (1907-1977) y Florence Henri (1893-1982). La primera mujer que realiza una exposición en aquel París es la fotógrafa francesa Laure Albin-Guillot (1879-1962). Como fotógrafas surrealistas destacan las francesas Claude Cahun (1894-1954) y Dora Maar (1907-1997). Otras fotógrafas procedentes de Alemania que se instalarían en París son: Ilse Bing (1899-1998) y Germaine Krull (1897-1985); y desde Austria Dora Kallmus (1881-1963). Mención aparte merecen varias fotógrafas que desarrollaron su trabajo al margen de estas corrientes artísticas en su lugar de residencia, como Madame Yevonde (1893-1975) en el Reino Unido, Lola Álvarez Bravo (1907-1993) en México, la alemana Annemarie Heinrich (1912-2005) en Argentina, y Karimeh Abbud (1896-1955) en el Líbano.

Después de la II Guerra Mundial, un gran número de fotógrafas vanguardistas europeas emigraron hacia países americanos, como la alemana Ellen Auerbach (1906-2004). Antes ya lo habían hecho sus compatriotas Lotte Jacobi (1896-1990) e Ilse Bing (1899-1998). En México se refugiaron las fotorreporteras Tina Modotti (1896-1942) y Kati Horna (1912-2000), en Londres la austriaca Lucia Moholy (1894-1989), mientras que Germaine Krull (1897-1985) se exilió en Asia.

En la última mitad del siglo XX se incorporan numerosas fotógrafas profesionales, formadas en universidades y escuelas de fotografía, como las japonesas Miyako Ishiuchi (1947-) y Michiko Kon (1955-). La fotografía artística de los 60 y 70 rompió con los cánones establecidos con la española Ouka Leele (1957-).

En España también existieron pioneras. La almeriense Amalia López Cabrera (1838-1899) fue la primera que se dedicó a la fotografía a nivel profesional. La barcelonesa Anaïs Napoleón (1827-1916) fue la primera mujer en hacer daguerrotipos en España, especializándose en la realización de tarjetas de visita. Unos años más tarde Carme Gotarde i Camps (Olot, 1892-1953) ejerció como retratista profesional; Joana Biarnés (Terrassa, 1935-) fue la primera reportera gráfica de Cataluña (Cuevas-Morales, 2009). Si por aquel entonces ya era duro ser mujer y artista, aún lo era más cuando se trataba en un medio relativamente nuevo.

La objetividad de la fotografía es mayor que la de la pintura, ya que debe haber una realidad ante la cámara para capturarla, bien sea captada con veracidad o recreada por el fotógrafo. El pintor no necesita crear una realidad y posteriormente retratarla, le vale con imaginarla para plasmarla en el lienzo. Esta necesidad de realidad presente ante el objetivo es la esencia de la fuerte carga de verdad que transmite al espectador la imagen fotográfica.

Tanto el erotismo como el rol de la mujer han estado siempre presentes en el arte, jugando ésta el papel de sumisa o de promiscua. El principal protagonismo de las mujeres a lo largo de la historia del arte fue la representación de su cuerpo, de su imagen. Apareciendo antes como modelos que como fotógrafas, sufriendo una falta de dominio sobre su propia imagen, consecuencia de una estructura social patriarcal propia de la época.

Hans Bellmer, fotógrafo polaco que a lo largo de su carrera trabajó con la fotografía erótica, plantea “en qué medida la imagen de la mujer deseada está condicionada por la imagen del hombre que la desea” (Muthesius & Riemschneider, 1998, p. 21). Bellmer fue el primer artista que trató el tema de que la imagen de la mujer es la que el hombre quiere que sea. Este prototipo de mujer ficticia habría sido creado a partir de la proyección de los deseos masculinos, extendiéndose en el tiempo como modelo ideal.

3. Mujeres, imagen y medios de comunicación

La imagen del cuerpo femenino proyectada a lo largo de la historia ha sido, sin lugar a dudas, muy cambiante por motivos económicos y políticos (Pérez Parejo, 2006). Así, desde la *Venus de Willendorf*, interpretada como símbolo de la fertilidad, hasta llegar a las imágenes de los medios de comunicación actuales, en las que la figura femenina aparece una y otra vez cargada de connotaciones sexuales, el cuerpo femenino ha sido utilizado como icono atendiendo a diversos intereses (religiosos, comerciales,...).

En la historia del arte desde que aparece el sistema patriarcal podemos observar el escaso número de mujeres que aparecen como artistas, por lo que podemos afirmar que el poder sobre la creación de la identidad femenina lo ha tenido siempre el hombre, creando y manipulando esa imagen de acuerdo con el imaginario masculino del momento. Estos cánones de belleza marcados por un sistema patriarcal han sido reconocidos y asumidos por las mujeres a lo largo del tiempo. Las mujeres han sido así esclavas del imaginario masculino de cada época, tratando de acercarse a un ideal que marca el camino hacia una perfección y una supuesta virtud, belleza y/o felicidad irreal. A su vez, este supuesto modelo de mujer perfecta, creado bajo la supervisión del hombre, terminaría por marcar la identidad femenina y por determinar cuando sus actos y actitudes son adecuados o no.

Una de las primeras mujeres ejemplo de la lucha por la igualdad de género en un contexto artístico es Valie Export, australiana nacida en 1940, la cual trabaja en diferentes medios como la *performance*, la fotografía, el vídeo y la escultura, al mismo tiempo que desarrolla una labor teórica en escritos sobre arte contemporáneo. Es una de las artistas más relevantes en el movimiento artístico feminista de finales de los años 60 y principios de los 70.

En 1969, realiza una de las *performances* de más impacto en el mundo artístico del momento, *Genital Panic* (Bataille, Biesenbach & Sontag, 2007). La artista, vestida de negro con un pantalón vaquero que descubre sus genitales y una metralleta colgada al cuerpo, se pasea por un cine de Múnich ofreciéndole sus genitales al público y apuntando con la metralleta a la cabeza de los espectadores de la fila anterior. Valie interpretó la conciencia que tiene la mujer de sus genitales y los mostró tal y como son. Las mujeres conocen su cuerpo y quieren que la sociedad sea consciente de esto,

quieren recuperar el poder que les pertenece sobre sus propios cuerpos. Denuncia al mismo tiempo que las decisiones sexuales femeninas deben ser de las propias mujeres.

El prototipo de belleza marcado por el sistema es tan fuerte y está tan extendido, sin duda, gracias al poder de la imagen en la sociedad global actual. Los medios de comunicación se encargan de recrear en ella una realidad virtual, simulada, que atiende a las posibilidades del consumo. Todo es imagen, y toda imagen es susceptible de ser difundida, comercializada y puesta en venta al ciudadano, convertido en poco más que consumidor.

Los medios de comunicación han provocado un cambio en nuestra búsqueda de identidad. Así, nuestro cuerpo se expone ante un espejo que nos permite ver quiénes y cómo somos a través de nuestro reflejo en las imágenes. La democratización en la utilización del vídeo, la fotografía, la telefonía móvil avanzada e internet (sobre todo en el ámbito específico de chats, comunidades y redes sociales) permite a todos los ciudadanos generar y difundir imágenes, desarrollando de un modo esquizofrénico una serie de roles cambiantes sobre su propia persona. Ofrecemos sólo lo que queremos que los demás vean, creándonos la ilusión de supuestas personalidades ficticias que nos “mejoren” y atiendan a aquello que quisimos ser. Curiosamente esta aparente libertad de elección no esconde sino otro tipo de condena, la que nos somete al choque continuo realidad-ficción-deseo en el que cada vez se hace más complicado aceptarnos tal y como somos. Esta deriva nos conduce, una vez más, a un nuevo tipo de esclavitud de la imagen y la perfección (Kruger, 1998).

La consecuencia principal de todo esto es la falta de identidad que sufren las personas a través del consumismo, somos lo que compramos, como manifiesta Barbara Kruger en una de sus obras, *I shop therefore I am* (1987). Esta artista y escritora nacida en 1945, en Nueva Jersey, basa principalmente su obra en la reflexión y crítica de los medios de comunicación. En su trayectoria profesional como escritora reflexiona sobre todos los medios de comunicación, especialmente la televisión, aunque en su trayectoria artística la publicidad sea su principal objetivo.

Su trabajo se basa en criticar y hacer contrapublicidad a través de fotomontajes e instalaciones, imágenes en blanco y negro con eslóganes en blanco y rojo. Las imágenes que aparecen en sus obras son una combinación de fotografías propias junto a otras sacadas de anuncios publicitarios realizados por otros fotógrafos.

Los eslóganes buscan el choque y la reflexión del espectador. Kruger trata de forzar la crítica como modo de llegar al público para hacerlo pensar, para que medite sobre qué es la publicidad, el capitalismo y el lugar en que se sitúan como consumidores. Además, hace especial hincapié en el papel de la mujer al respecto, utilizando su imagen como objeto y convirtiéndola en sumisa de los cánones establecidos por otros.

Otra artista contemporánea que basa su obra en la contrapublicidad es Jenny Holzer (Ohio, 1950-), que emplea la proyección de eslóganes interrogantes sin respuesta en busca de la reflexión del espectador. Proyecta sus eslóganes en edificios, puentes, carreteras, letreros luminosos... cualquier elemento perteneciente al espacio urbano, invadiendo el ámbito público, de forma que los espectadores son todos los ciudadanos de la ciudad donde se encuentre su obra. Como ejemplo de sus proyecciones en la Times Square de Nueva York destaca *Protect me from what I want* (1983-1985).

4. La fotografía feminista

En Estados Unidos, tras conseguir en los años 20 el sufragio universal, el movimiento feminista pierde impulso debido a su débil capacidad organizativa y falta de cohesión. Será ya en los años 60 cuando resurja con más fuerza y entereza, con unos objetivos unificados y una estructura sólida. En el momento que retoma su lucha por los derechos de las mujeres el arte es utilizado como herramienta política. Las artistas que trabajaban en los círculos feministas a partir de los años 70 dieron a su obra una fuerte orientación crítica, tanto política como social, primero en el contexto norteamericano y más tarde en el europeo.

Las mujeres comienzan a ser conocidas y reconocidas en diferentes campos artísticos, cambiando el estereotipo de su imagen en el arte y reivindicando un reconocimiento real como artistas. Las herramientas más utilizadas en esta época para hacer crítica social fueron la *performance* o el arte de acción, nuevos modos de creación artísticos que son inmortalizados y documentados gracias en gran parte a la fotografía (Caballero, 2008).

En estos tiempos de cambio surge la *Nueva Izquierda*, formada por movimientos antirracistas, estudiantiles, pacifistas y feministas. Estos cuatro movimientos luchaban unidos con el objetivo de la consecución de la igualdad y la libertad de las minorías oprimidas. Durante la aparición de la *Nueva Izquierda*, las feministas perciben que dentro de la organización se siguen encargando de las “tareas de mujeres”: preparar el café, atender a los hombres, etc. Así, la voz de los hombres no sólo seguía marcando la política oficial, sino que paradójicamente también dominaba dentro de los grupos contraculturales. En este contexto, en 1967, con la creación del New York Radical Women (NYRW), surge lo que podríamos denominar el verdadero movimiento feminista, más radical, que influyó en todos los sectores tanto políticos y sociales como culturales y artísticos, incluido el de la fotografía.

Esta organización tuvo un corto período de vida, pues en 1970 se disuelve, pero los pilares de este movimiento habían calado hondo en destacados sectores de la sociedad americana, hasta el punto de que durante esta etapa se logra impartir clases de arte feminista en colegios de California (Carro, 2010).

El arte feminista, se basaba en 3 grandes pilares: en primer lugar, la obra de arte como instrumento para la reflexión sobre la experiencia de género, en segundo lugar la investigación con nuevos materiales y formas de expresión para así acabar con los usos jerárquicos de los mismos; finalmente, la exploración de la imaginaria vaginal para representar la sexualidad femenina de una manera nueva y más positiva, a la par que se despertaba la conciencia de las alumnas sobre su cuerpo e identidad sexual (Carro, 2010, p. 95).

Las mujeres ponen de manifiesto su inconformismo respecto al lugar que le otorga el sistema patriarcal y se posicionan políticamente para denunciar esta situación. Se sublevan para acabar con la sumisión al poder, al hombre, acabando con el estereotipo de “putas y sumisas” (Amara, Zappi & Martínez, 2004), de esclavas de la casa, de objetos sexuales. La mujer reivindica su valía como ser en todos los ámbitos políticos,

socioculturales y artísticos. Dentro de este ambiente de reivindicaciones ideológicas el arte se convierte en un elemento fundamental de provocación social y difusión de ideas contra el sistema patriarcal.

El feminismo trabaja con la base de la propia experiencia vital de las mujeres para denunciar los roles que les ha otorgado el sistema. La fotografía aparece de este modo como el medio principal de denuncia ante estas situaciones, bien reales o bien escenificadas (de una forma más o menos metafórica) en *performances* o acciones artísticas (Diego, 2011). Los nuevos grupos artísticos tratarán de traspasar los obstáculos existentes entre la experiencia artística y la vital, unir ambas de modo radical para alejarse del elitismo y acercarse lo más posible a la realidad social. La fotografía aquí permite fijar en la memoria acciones efímeras, que perdurarán en el tiempo y se difundirán gracias a ella. El arte y la fotografía se desvinculan en este punto de la necesidad de belleza, teniendo como principal objetivo llamar la atención sobre problemas político-sociales de otro modo silenciados.

Sólo así podemos entender la importancia del papel de la mujer en los nuevos grupos surgidos y la decidida utilización política del arte, que aparece estrechamente ligado a grupos políticos y culturales que también reivindican su lugar en la sociedad, derechos que el sistema les ha negado. Es por ello el nacimiento simultáneo de movimientos sociales, ya que a pesar de reclamar al sistema diferentes derechos, a todos les debía justicia el capitalismo y el patriarcado. Así pues las mujeres utilizan el arte como herramienta socio-política de denuncia social. En el contexto fotográfico usan su cuerpo como herramienta de manifestación en la lucha de recuperación del poder de sus propios cuerpos, de sus propias imágenes. El sometimiento social que sufren las mujeres artistas acaba en la ruptura de estos valores patriarcales y en la visibilidad de las artistas reconocidas como un ser crítico, inteligente y consciente del mundo que le rodea, de sus capacidades a todos los niveles.

Será ya desde los años 70 cuando surja una fotografía dirigida a realizar una crítica político-social desde una perspectiva feminista, trazando una línea que continúa hasta nuestros días. Fueron y son numerosas las mujeres que eligieron la cámara como arma de provocación y crítica social, cabe destacar que siempre nos referimos al sistema patriarcal occidental, a las mujeres americanas y europeas, de clase media-alta y de raza blanca en la mayoría de los casos, con estudios universitarios y de pensamiento e ideología liberal. Los temas abordados fueron el alma crítica de las obras de este movimiento: el cuerpo, la mujer, el sexo, el género, la raza negra y la homosexualidad, temas tabúes en una sociedad de consumo que aliena, homogeneiza y manipula. De esta manera las personas que se salieran de los cánones de la normalidad serían expulsadas como grupos de minorías subculturales.

5. Las fotógrafas feministas y sus obras más relevantes

La fotografía feminista se centra en la autorrepresentación de las mujeres en el mundo, la situación social que ocupan y los roles que la sociedad patriarcal ha determinado para ellas. Estas representaciones son al mismo tiempo una crítica al cometido de las mujeres a lo largo de la historia, situando la época de finales de los años 70 y principio de los 60 como el momento del nacimiento de esta corriente artística.

Son muchas las mujeres que van a participar en la crítica socio-política a través de la fotografía, empleando la mayoría de las veces el autorretrato como base para la crítica de los principales campos sociales en los que las mujeres están sometidas. Como ejemplo de fotógrafas feministas mencionaremos aquellas que se declaran públicamente como “artistas feministas” y cuya obra se expone en el Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art del Museo de Brooklyn: Boryana D. Rossa (1965-), artista multidisciplinar que trabaja a lo largo de su carrera con vídeo, fotografía, *performance* y cine, entrelazando el bioarte, la biotecnología y el feminismo; Katy Grannan (1969-), fotógrafa americana cuya obra se centra en la fotografía documental desde una perspectiva de género; Neeta Madahar (1966-), artista interdisciplinar que trabaja con la fotografía y los medios de comunicación, siendo lo más representativo de su obra fotográfica la relación que plantea entre las mujeres y las flores. Cass Bird’s, artista dedicada a la fotografía, cuyos temas principales son el lesbianismo, el amor, la vida y la mujer; plasmando en sus imágenes escenas documentales de vidas que se resisten a seguir los patrones sociales y que al mismo crean alternativas; Zineb Sedira (1963-), artista multidisciplinar cuyos temas principales son la representación y los feminismos globales; Laurie Simmons (1949-), fotógrafa de maquetas, creadora de imágenes narrativas y psicológicas, siempre desde una perspectiva feminista; Tomoko Sawada (1977-), fotógrafa japonesa que explora la imagen y la representación desde su obra, centrándose en la pérdida de identidad entre las semejanzas del individuo; Lili Almog (1961-), fotógrafa israelí que comienza su trayectoria profesional como reportera gráfica, si bien posteriormente centra su carrera en la fotografía feminista siendo el cuerpo femenino y la psicología el centro de su obra; Nanon Floyd (1956-), artista especializada en la fotografía documental feminista, trabajando con la representación y la experiencia de los cuerpos de mujeres; Joanne Leonard (1924-2011), escritora y fotógrafa preocupada por cualquier desigualdad social, utilizaba sus imágenes como medio de crítica y denuncia a las injusticias sociales; Ángela Jiménez (1975-), cuyo trabajo fotográfico se bifurca en fotoperiodismo y fotografía *freelance*, aunque la perspectiva de género está presente en toda su obra; Meghan Boody (1964-), fotógrafa y escultora multimedia que trabaja únicamente con niñas y mujeres jóvenes en situaciones aterradoras, trabas impuestas por la sociedad y la cultura; Dotty Attie (1938-), artista que utiliza la cámara como herramienta reivindicativa de los estándares socioculturales que sufren las mujeres.

Sobre las fotógrafas que han representado su obra simultáneamente como objeto y sujeto destacan:

Judy Chicago

La primera mujer reconocida en la historia del arte como artista feminista es Judy Chicago, nacida en 1939, artista, escritora y educadora americana que decide romper con los patrones convencionales del binomio arte-mujeres. Sus obras han sido expuestas en América, Europa, Oceanía y Asia, recorriendo el mundo a lo largo de los más de cincuenta años de carrera profesional que la avalan. Nacida en Chicago de donde toma parte de su nombre artístico, en una familia de clase media-alta se convierte en la principal artista de género consiguiendo dar la vuelta al mundo a través de sus obras.

Centramos nuestra atención en su fotografía *Red Flag* (1971) que fue la obra que más polémicas despertó como arte feminista. El sentido de la obra no fue captado por el público espectador que interpretó el tampón como un pene atribuyéndole el significado de castración. Sin embargo, lejos de esta interpretación errónea, la artista nos muestra una acción común entre las mujeres, de retirarse un tampón durante la menstruación y visibilizarlo, denunciando la ocultación que la cultura occidental ha tenido siempre ante la menstruación, un tema biológico al que a lo largo de la historia, en numerosas civilizaciones, se le han atribuido connotaciones negativas.

Judy Chicago, a sus setenta y cuatro años, continúa su actividad profesional realizando pinturas, instalaciones, arquitectura y fotografía como herramientas para mostrarle al mundo su perspectiva de éste y criticar desde una postura feminista las injusticias que las mujeres aún hoy sufren en occidente.

Hannah Wilke

Esta artista es una de las pioneras en el arte feminista, nacida en Nueva York en 1940 en el seno de una familia de clase media-alta. En 1962 obtuvo la licenciatura en Bellas artes y en Ciencias de la educación.

Comienza su carrera como escultora, pintora y grabadora, y a partir de los años 70 comienza a trabajar la fotografía y el vídeo como medios de documentación de las *performances* que ella protagonizaba. En muchas ocasiones usaba su propio cuerpo desnudo y su vagina como medio crítico y expresivo. Esto le supuso muchas críticas negativas por colectivos feministas, que la tachaban de “exhibicionista narcisista” por ser guapa y tener un cuerpo bonito. Pero a lo largo de su carrera Hannah Wilke, enferma de un cáncer terminal que acaba con su vida en 1993, se sigue fotografiando y continúa trabajando con la cámara y su cuerpo desnudo, entonces enfermo, con su serie *Intra-Venus* (Pultz, 2003), lejos de aquel cuerpo joven, delgado y bello con el que había estado trabajando hasta el momento. Su carrera estuvo marcada por numerosas becas y proyectos entre Europa y América, con profusión de reconocimientos como artista feminista. El rol de las mujeres en la casa, las mujeres como objeto sexual, las mujeres artistas, las emociones femeninas, el dolor, la enfermedad, la dignidad humana y la muerte fueron los temas que más abordó en sus obras todo ello con un toque muy natural mediante la proyección de imágenes de su propia vida. Fue la primera artista en incorporar la iconografía de la vagina a sus obras y en tener su propia galería de arte, lo que la ayudó a mantener una potente trayectoria artística en vida. Obviamente su figura sigue presente en el arte contemporáneo feminista como una de las maestras (Wilke, Fernández Orgaz, Goldman & Vicente Aliaga, 2006).

Como ejemplo de su trabajo fotográfico destacamos *So Help Me Hannah: What Does This Represent / What Do You Represent* (Reinhart) (1978–1984), protagonizada por su cuerpo desnudo en el rincón de una habitación siendo su vagina el punto de fuga de la imagen dirigiendo la mirada del espectador hacia él. Rodeada de armas y juguetes y como única prenda que viste su cuerpo unos zapatos de tacón altos, Hannah Wilke intenta que el espectador reflexione sobre la situación de las mujeres del momento y podríamos decir que también de la actualidad a través del eslogan que inserta en la parte inferior de la imagen: *What does this represent. What do you do represent*. Denunciando la situación de las mujeres como objeto sexual, el rol y

el poder que ésta ocupa en la sociedad americana. Las armas simbolizan la presión cultural a la que están sometidas las mujeres por el canon de belleza, condicionando éste la posición social de las mujeres. Esta obra es un ejemplo de la naturalidad con la que la artista trata al cuerpo femenino, la dureza de sus imágenes y la belleza de su cuerpo por la que fue injustamente criticada.

Martha Rosler

Nacida en Brooklyn, Nueva York en 1943, ciudad que la ha visto nacer, crecer y desarrollarse como artista, y donde actualmente vive y trabaja.

Martha Rosler crea sus obras a partir de la *performance*, la fotografía, el vídeo e instalaciones. Licenciada en Bellas artes y docente de diferentes universidades americanas y europeas, la artista vive de sus ingresos como docente y conferenciante en congresos. Al mismo tiempo es autora de numerosos libros de arte y de fotografía (Rosler, 2012).

La obra de esta artista está marcada por la representación de la vida pública y la privada, en la mayoría de los casos desde una perspectiva feminista. Las guerras, las casas y los medios de comunicación son otros de los temas que protagonizan sus obras. El arte de Martha Rosler muestra un fuerte compromiso social, fusionando lo público y lo privado para demostrar que la política no existe sólo en el ámbito público, sino que está incrustada duramente en el ámbito privado. Abre las puertas del ámbito privado, de las casas, de las cocinas, de las mujeres, de las desigualdades sociales en Estados Unidos para fotografiar *performances* que muestran a la “vida pública” el escenario en el que la sociedad estadounidense vive, la realidad que las mujeres americanas sufren a través de los roles socioculturales y políticos impuestos por el sistema.

En el campo de la fotografía Martha Rosler trabaja especialmente con fotomontajes. Una de sus series feministas más potentes de fotomontaje es *Body Beauty, or Beauty Knows No Pain* (1965-1974), en el cual hace una severa crítica al trato que la publicidad tiene sobre la mujer y su cuerpo. La mayoría de la colección fue publicada por revistas no comerciales feministas americanas que ofrecían arte como cultura, cultura fuera del circuito comercial. Su obra *SML*, parte de esta serie, es un fotomontaje que con su título hace referencia al tallaje de ropa, tres modelos que anuncian ropa de lencería, con miradas seductoras, melenas al viento y cuerpos perfectos según el canon de belleza actual.

Otra de sus colecciones feministas es *Bringing the War: House Beautiful* (1967-1972) en la cual la crítica principal es cómo el consumismo nos abstrae de la realidad, cómo el rol de las amas de casa impide a las mujeres ser libres, atándolas y alienándolas, haciendo de ellas seres pasivos en un sentido físico y mental.

Ambas colecciones son muy significativas para el arte feminista contemporáneo ya que fueron obras no comerciales nacidas del feminismo radical de los años sesenta. Representan el papel que desempeñan las mujeres en la sociedad y al mismo tiempo, los grandes problemas del momento en el mundo como las guerras. Problemas muy diferentes, que los medios de comunicación manipulan de manera arbitraria, consiguiendo una alienación social de la conciencia moral que hace sentirse al espectador ajeno a los mismos, restándole el valor que verdaderamente tiene. La

artista denuncia esto utilizando imágenes de los medios de comunicación en su obra, unificando lo público y lo privado en una única pieza.

En la actualidad Martha Rosler, a sus casi setenta años, continúa la lucha contra injusticias políticas y sociales a través de sus obras, mediante el vídeo, fotografía, instalaciones, escritos y *performances*. Sus obras siguen la misma línea con la que inició su carrera, pero ahora consolidada.

Ana Mendieta

Nacida en La Habana en 1948 y exiliada de manera involuntaria a los Estados Unidos en 1960, tuvo una vida difícil que marcó su obra. Es una artista mundialmente conocida, especialmente a partir de 1985, tras su muerte en extrañas circunstancias de la que se acusa a su marido.

Ana Mendieta es una de las primeras mujeres que hace crítica del feminismo del momento liderado, por mujeres de raza blanca. Como mujer y artista en un mundo patriarcal, y como cubana en un mundo de blancos, decide unir su obra a la lucha por el reconocimiento de otro tipo de mujeres con los mismos valores e ideales, pero sin discriminación por el color de piel hacia sus semejantes.

La fotografía y el vídeo es el medio de documentación de sus *performances* (Cabañas, 1999). Utilizando su propio cuerpo como medio de transmisión del mensaje, este se convierte en un escenario crítico, que utiliza también de un modo no visible a través de huellas y siluetas. Rompe la línea de lo verbal y corporal ofreciendo muchas lecturas de sus obras.

En su obra destaca la simbología de su serie *Glass on body* (1972) en la que aplasta su cuerpo contra un cristal consiguiendo una imagen distorsionada del mismo, denunciando la opresión que sufren las mujeres por la sociedad y la cultura del momento, dominadas por hombres que secundan a la mujer a una posición injusta y denigrante. La violencia física contra el cuerpo de las mujeres va más allá de una mera representación simbólica.

Toda su obra está marcada por la búsqueda de la identidad, quiénes somos y quiénes nos hacen creer que somos, jugando con la posición en la que nos encuadra la cultura y rompiendo esos límites establecidos entre formas y sexualidad.

Una de las series más llamativas de la artista es *Facial Hair Transplant* (1972), el proyecto final con el que culminó sus estudios en la Escuela de Arte de Iowa (Ruido, 2002). Una obra llena de simbología, en la que utiliza el pelo como herramienta para denunciar los estándares de género que ofrecía y ofrece la cultura occidental, al tiempo que pone en duda los límites de la identidad sexual, rompiendo las barreras del prototipo del género femenino a través de implantes de pelos en la cara, recreándose desde el bigote a la barba. La artista logró este efecto con ayuda de un compañero de clase que se ofreció a cortarse la barba para que posteriormente ella se la pegase en el rostro simulando atributos propios del género masculino.

Ana Mendieta siguió creando hasta días antes de su muerte, y es considerada una de las referentes mundiales en fotografía feminista, denunciando el valor que es dado por el patriarcado a la identidad femenina y a la posición artística de las mujeres.

Nan Goldin

Fotógrafa documental nacida en 1953 en Washington D.C. Licenciada en Bellas artes por la Universidad de Boston, su obra se centra en la captura del momento a través de instantáneas con el principal objetivo de retener el tiempo a través de la cámara, de inmortalizar un instante.

Sus imágenes están llenas de realismo y naturalidad. Nan Goldin retrata a sus amistades y a ella misma, defiende que uno sólo puede expresar lo que ha vivido, por lo que la obra de la artista es una colección de imágenes de su vida privada, lo cual representa el rasgo diferencial de su fotografía: la artista forma parte real de los hechos que documenta (Qualls, 1995). En los años 80 las drogas toman el control de su vida, aunque Goldin continúa retratando su realidad desde una clínica, el autorretrato en esta etapa de su carrera es quien toma protagonismo, con imágenes cargadas de espontaneidad y duros momentos de su propia vida (O' Reilly, 2009).

Muchas de sus obras denuncian la violencia de género, autorretratando los malos tratos que ella misma sufrió. Como por ejemplo sus fotografías *Nan one month after being betterd* (1984) y *Heart-shaped Bruise*, en las que la artista aparece como protagonista, una fotografía documental testigo del maltrato que sufrió por parte de su ex-pareja. Un duro documento que refleja las fuertes consecuencias de una cultura patriarcal en la cual las mujeres salen duramente golpeadas física y psicológicamente.

Para la artista hacer fotografías era un hecho cotidiano más de su vida, como dormir, comer... logra así la espontaneidad de sus imágenes y la realidad de un momento que la artista nos transmite (Sayre, 1994).

Cindy Sherman

Fotógrafa, modelo y cineasta nacida en Nueva Jersey en 1954. Estudió Bellas artes en la Universidad de Buffalo, donde se interesó por la pintura, inclinándose al poco tiempo por la fotografía, que le daba más posibilidades para crear su obra.

Cindy Sherman es modelo de sus propias fotografías y de sus películas. Con el maquillaje y el vestuario consigue convertirse en un personaje que da vida a sus obras, criticando los cánones femeninos culturalmente establecidos y extendidos por los medios de comunicación. El canon de belleza y la presión que ejerce el sistema capitalista en la mujer a través de los medios de comunicación y la industria de la cosmética es el tema principal en sus autorretratos, que son sus obras más importantes y representativas.

Entre 1970 y 1980 la artista alcanza el reconocimiento por primera vez con una serie de fotografías titulada *Film Stills*, en la cual todas las imágenes son en blanco y negro. En ellas interpreta escenas de películas de serie B y de la *nouvelle vague* que fueron escritas pero que nunca llegaron a ser rodadas. Lo esencial de esta serie es la escenificación que la artista realiza, ella misma como actriz, el maquillaje, la propia escena (Qualls, 1995).

En la actualidad esta artista continúa trabajando, interpretando los personajes de sus obras y jugando con la contrapublicidad y la imagen de los medios.

Esther Ferrer

En el ámbito español también tenemos artistas que formaron y forman parte de este movimiento de fotógrafas feministas que nace a finales de los años 60 y principio

de los 70. En este caso destacamos a Esther Ferrer, nacida en San Sebastián en 1939, periodista y artista precursora de la *performance* en España.

Comienza su trayectoria profesional como periodista en el año 1961 y como docente, dando clases en una escuela experimental de arte de Guipúzcoa. En 1967 se incorpora a uno de los grupos más vanguardistas españoles de arte de acción, ZAJ (Ferrer, 1995). Compagina su carrera artística con la periodística, publicando artículos culturales en diarios como El País.

Ha asistido a los principales festivales de *performances*, ha impartido talleres y conferencias en varias escuelas de artes y universidades de todo el mundo, y se le han otorgado numerosos premios, como el Premio Nacional de Artes Plásticas en 2008.

En su carrera artística trabaja especialmente la pintura, la *performance* y la fotografía, siendo protagonista ella misma de muchas de sus imágenes, utilizando el cuerpo como medio de expresión.

La obra de Esther Ferrer es considerada anarquista y en ocasiones al mismo tiempo feminista. A través de sus *performances* los temas más tratados son el tiempo y el espacio, la identidad y la situación dentro del mismo. Sus obras están cargadas de denuncias culturales. Como ejemplo de su obra fotográfica podemos destacar *Eurorretrato* (1997), la identidad a través de la cantidad económica que poseemos.

En la actualidad continúa trabajando sobre su cuerpo: una de sus últimas *performance* fue realizada el 26 de enero de 2012, en el museo Es Baluard (Palma de Mallorca).

6. Conclusiones

A pesar de las reivindicaciones manifestadas por las mujeres, aún queda un largo camino por recorrer. La alienación ejercida por los principales pilares del patriarcado (cultura, educación y medios de comunicación), sigue haciendo difícil recuperar el poder sobre la construcción de su propia imagen. Al mismo tiempo, el número de nuevas artistas feministas continúa creciendo, expandiendo sus denuncias y críticas desde y contra un sistema que continúa marginándolas.

Incluso hoy día la imagen de la mujer sigue dominada por unos patrones ligados al poder capitalista-patriarcal. Como resultado, el cuerpo de las mujeres se convierte en mero producto de reclamo comercial. Los cánones de belleza se han ido modificando en el tiempo, pero siempre conservando su intencionalidad.

Por otro lado, tras el análisis de las obras de las fotógrafas más relevantes de las últimas décadas, podemos afirmar la existencia de una corriente feminista que trabaja la fotografía esencialmente con el cuerpo femenino, tratando de subvertir los valores que le han sido tradicionalmente otorgados a la mujer en este área. Recuperar la capacidad de construcción de la imagen femenina por las propias mujeres es uno de los objetivos de estas artistas.

El reconocimiento de las artistas femeninas continúa siendo escaso. El número de mujeres artistas que exponen en museos y galerías es aún inferior al de artistas varones. De la misma manera la historia del arte aún hoy se encuentra lejos de alcanzar la igualdad de género. Afortunadamente este hecho está tratando de ser rectificado, si bien todavía existe un gran número de mujeres merecedoras de estar en el mismo lugar que sus compañeros varones.

Referencias

- Amara, F., Zappi, S., & Martínez, S. M. (2004). *Ni putas ni sumisas*. Madrid: Cátedra.
- Bataille, G., Biesenbach, K., & Sontag, S. (2007). Into me/ out of me: [ausstellung; P.S.1 contemporary art center, a MOMA affiliate, New York, 25. juni - 25. September 2006; KW institut for contemporary art, berlin, 25. november 2006- 4. märz 2007; MACRO museo d'arte contemporanea di roma, 21. april - 30. september 2007]. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Caballero, A. (2008). La mujer, la mujer-artista, el arte (el objeto). *Escáner Cultural: Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*, 10(103) Recuperado el 2 de agosto de 2012, de <http://revista.escaner.cl/node/706>
- Cabañas, K. M. (1999). Ana Mendieta: "Pain of Cuba, Body I Am". *Woman's Art Journal*, 20(1), 12-17.
- Carro Fernández, S. (2010). *Mujeres de ojos rojos. Del arte feminista al arte femenino*. Gijón: Trea.
- Cuevas-Morales, S. (2009). La mujer tras la cámara: Fotografía en femenino. *Revista Maginaria*, 3. Recuperado el 2 de agosto de 2012, de <http://www.ciudaddemujeres.com/articulos/La-mujer-tras-la-camara-fotografia>
- Denny, M. (2009). Royals, royalties and remuneration: American and british women photographers in the Victorian era. *Women's History Review*, 18(5), 801-818. doi: 10.1080/09612020903282183
- Ferrer, E. (1995). *The artist in the swarming stage of making*. Paper presented at the Symposium de Hetapollohaus - Eindhoven -(Holanda) - 1995 - Sobre el papel del arte y el artista en nuestra sociedad post-moderna. Recuperado el 3 de agosto de 2012, de <http://www.arteleku.net/estherferrer/EFerrer.html>
- Gernsheim, H. (1975). *Julia Margaret Cameron: Her life and photographic work*. Millerton, N.Y: Aperture.
- Kruger, B. (1998). *Mando a distancia: Poder, culturas y el mundo de las apariencias*. Madrid: Tecnos.
- Michaels, B. L., & Käsebier, G. (1992). *Gertrude Käsebier: The photographer and her photographs*. New York: H.N. Abrams.
- Muthesius, A., & Riemschneider, B. (Eds.). (1998). *El erotismo en el arte del siglo XX*. Köln: Taschen.
- Newman, C. (2001). *Mujeres tras la cámara*. Barcelona: RBA.
- Núñez, I., y Oliva, L. (2011). *Sinrazones del olvido: Escritoras y fotógrafas de los siglos XIX y XX*. Barcelona: Icaria.
- O' Reilly, S. (2009). *The body in contemporary art*. New York: Thames & Hudson.
- Pérez Parejo, R. (2006). *El canon de belleza a través de la historia: Un método de descripción de personas para alumnos de E/LE*. Espéculo. Revista de estudios literarios, 34. Recuperado el 10 de Julio de 2012, de <http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/canonbe.html>
- Pultz, J. (2003). *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal.
- Qualls, L. (1995). Performance/photography. *Performing Arts Journal*, 17(1), 26-34.
- Reckitt, H., & Phelan, P. (2005). *Arte y feminismo*. London: Phaidon.
- Rosler, M. (2012). *Martharosler*. Recuperado el 5 de diciembre de 2012, de <http://www.martharosler.net/>

- Ruido, M. (2002). *Ana Mendieta*. Guipúzcoa: Nerea.
- Sayre, H. M. (1994). Scars: Painting, photography, performance, pornography, and the disfigurement of art. *Performing Arts Journal*, 16(1), 64-74.
- Wilke, H., Fernández Orgaz, L., Goldman, S., & Vicente Aliaga, J. (2006). *Hannah Wilke: Exchange values*. Vitoria-Gasteiz: Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Lectura 05: La mujer como objeto (modelo) y sujeto(fotógrafa) en la fotografía. Ana Muñoz.

1. ¿Ser mujer/hombre delimita tu producción?
2. ¿Qué opinas de las mujeres y su relación con la fotografía?
3. ¿Qué opinas de la representación masculina o femenina en el mundo del arte?
4. ¿Puedes situar al artista como productor de objetos (modelo) y sujeto (en tanto artista)?
5. ¿Cuál es tu reflexión sobre la fotografía desde los condicionamientos sociales?
6. ¿El videoarte está influenciado por las estructuras sociales a las que perteneces?
7. ¿Qué opinas de la participación femenina en la fotografía?
8. ¿Qué opinas de la participación femenina en el arte?

**Lectura 06: La modernidad
como imaginario: la
excepcionalidad de Europa o
la modernidad como geografía
y como experiencia histórica
de Europa. Luis Fernando
Marín.**

La modernidad como imaginario: la excepcionalidad de Europa o la modernidad como geografía y como experiencia histórica de Europa

Luis Fernando Marín-Ardila*

Resumen: El estudio de la globalización asumido por las ciencias sociales manifiesta múltiples facetas del presente, del futuro y también del pasado. El giro epistemológico, el cosmopolitismo metodológico, hace emerger un pasado distinto al que nos ha presentado la historiografía convencional. La historia de Europa se reinterpreta como una particularidad no excepcional sino como el producto de dinámicas globales, de olas de la globalización que tienen su remoto origen en la antigüedad. Estudiar desde las ciencias sociales enfocadas con *zoom* histórico más amplio, es decir desde la globalización, resalta un proceso en el que Europa y la modernidad son representados como contingencias y no como teleologías que determinarían la historia universal. Las ciencias sociales se sacuden de la cárcel eurocéntrica y gracias a ello, emergen las múltiples modernidades y por sobretodo emerge un análisis complejo en las que el colonialismo epistémico se ve debilitado.

Palabras clave: Europa, modernidad, globalización, excepcionalidad, racionalidad, modernidades múltiples, olas, resonancias.

Abstract: The study of globalization undertaken by the social sciences shows multiple facets of the present and the future, as well as the past. The epistemological change found in methodological cosmopolitanism reveals a past that is different from the one presented to us in conventional historiography. The history of Europe is reinterpreted not as a particular or special event, but as the result of global dynamics, waves of globalization that have their remote origin in antiquity. Study based on the social sciences focused with a broader historic lens; that is, from the standpoint of globalization, highlights a process in which Europe and modernity are represented as contingencies and not as teleologies that would determine world history. The social sciences have broken free of the confines of Eurocentrism, and multiple modernities have emerged as a result, above all, a complex analysis in which epistemic colonialism is debilitated.

Keywords: Europe, modernity, globalization, exceptionality, rationality, multiple modernities, waves, resonances.

* Magíster en Estudios Políticos. Profesor de las Facultades de Comunicación y Ciencias Políticas de la Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia. Director del Observatorio Pedagógico de Medios de la Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia. El presente artículo es una adaptación para *Pensamiento y Cultura* de un capítulo de su libro *La modernidad global*, de próxima publicación. (marin_luisf@yahoo.es).

Recibido: 2009 - 10 - 22
Aprobado: 2009 - 11 - 30

Résumé: L'étude de la mondialisation dont se sont chargées les sciences sociales présente de multiples aspects du présent, du futur et aussi du passé. Le tournant épistémologique et le cosmopolitisme méthodologique font surgir un passé différent de celui que l'historiographie conventionnelle nous a présenté. L'histoire de l'Europe est réinterprétée comme une particularité non exceptionnelle, plutôt comme le résultat de dynamiques globales, de vagues de mondialisation dont l'origine lointaine remonte à l'antiquité. Le fait de l'étudier en partant des sciences sociales dont l'approche se fait avec un «zoom» historique plus vaste, c'est-à-dire à partir de la mondialisation, fait ressortir un processus dans lequel l'Europe et la modernité sont représentées comme des contingences et non pas comme des téléologies qui conditionneraient l'histoire universelle. Les sciences sociales secouent leur carcan eurocentrique, et c'est grâce à cela qu'apparaissent les multiples modernités et surtout une analyse complexe, dans lesquelles le colonialisme épistémique est affaibli.

Mots-clés: Europe, modernité, mondialisation, exceptionnalité, rationalité, modernités multiples, vagues, résonances.

A continuación se expondrán algunos de los argumentos principales acerca de la relación entre modernidad e identidad y sobre la impronta europea al respecto. Se expondrá no sólo el origen de la modernidad, sino las características que se le atribuyen, las que ahora se han expandido a todo el planeta y han marcado la globalización como una occidentalización, como un imperialismo cultural, o la ambición de una etapa más del imperialismo civilizador. Para lograr este propósito, en primer lugar, nos detendremos en una descripción general de la trayectoria histórica europea, para proseguir con la expresión de los límites que una hipótesis de modernidad universal europea conlleva, y ante todo, plantear que, en términos de la unicidad de análisis y patrón de sentido, disolver la hipótesis de excepcionalidad europea desoculta la globalización *que es un mundo*. De tal suerte que esta ruta nos abra a la idea central de la unicidad, en términos de considerar a las sociedades modernas como emergencias de la globalización, y al industrialismo y la democracia como subproductos del proceso globalizador.

Leyendo a autores como Anthony Giddens, Ulrich Beck y Scott Lash se afirma que la existencia de instituciones como el Capitalismo, el Industrialismo, el Estado-Nación (la democracia) y la dimensión coactiva y vigiladora, no eran necesariamente peculiaridades europeas. De otro lado, la singularidad se da por el entramado global y, también, por la interinstitucionalidad contextual (dialéctica de lo local y lo global) que en cada circunstancia histórica se genera y procesa. En este esfuerzo de definición de la globalización como un proceso histórico (que se da en términos de olas como afirma Robbie Robertson) se tiende a considerarla como una etapa histórica del mundo, una Era histó-

rica que el mismo Robbie Robertson¹ denomina como perteneciente a la Era Común².

Vamos a mostrar cómo la perspectiva sistematizada por Giddens nos conduce a dos enfoques contradictorios entre sí sobre el entendimiento de la globalización, el que surge de las fuentes y el que surge de la idea de que la modernidad expandida desde Europa al resto del mundo configura la emergencia del mundo global contemporáneo.

Detengámonos pues en el enfoque de la *modernidad generalizada y/o radicalizada*, que de manera simple Giddens expone como una ampliación a escala mundial de las dimensiones institucionales de la modernidad. Atendiendo a la idea expuesta por Giddens de globalización explicada como modernidad radicalizada o ampliada a nivel mundial tenemos que el panorama de análisis resultante es el siguiente: de un lado, el Giddens de las *Consecuencias de la modernidad* falla por incoherencia al yuxtaponer los dos enfoques sin advertir que: 1) son dos enfoques 2) son contradictorios 3) no concurren para lograr una comprensión de la globalización 4) el enfoque institucional no trasciende los argumentos que le atribuyen a la globalización ser la nueva ideología de la occidentalización neo y/o postcolonial y del capitalismo de la posguerra fría.

De manera breve el enfoque institucional es presentado por Giddens como un entramado de cuatro instituciones: Vigilancia (control político del Estado-nación), Industrialismo, Capitalismo y Poder Militar, que en el escenario de una creciente expansión producirían el mundo global como diseñado por cuatro iso-

1 R. Robertson, *Tres olas de globalización: historia de una conciencia global*, traducción de P. Sánchez, Madrid, Alianza, 2005, p. 14.

2 Era Global.

mórficas pero grandes dimensiones de la globalización: la organización supranacional de los estados, la división internacional del trabajo, la economía capitalista mundial y el orden militar mundial. Mientras que la globalización como proceso histórico global se insinuaba en la movilización descriptiva y explicadora de las fuentes o categorías ontológicas básicas³ tales como compresión y separación del espacio y el tiempo, desarraigo y reflexividad, desde el enfoque del entramado institucional se pierde lo que se había ganado en términos de un proceso histórico complejo, de conectividad, interrelacionabilidad, unicidad para referirnos a la globalización; porque, el enfoque expansionista de Giddens es mecánico y aditivo, en él, lo que antes era modernidad a escala europea ahora es modernidad grande a escala mundial:

Por tanto, la versión débil no es más que la afirmación implícita de que la expansión global de estas instituciones modernas, desde sus orígenes en el siglo XVII europeo, se explica por sus características intrínsecamente expansivas: el capitalismo que busca incansablemente nuevas esferas de operación y nuevos mercados; el Estado-nación que crece rápidamente hacia un sistema político ordenado en forma reflexiva y que ocupa toda la superficie terrestre; el industrialismo que sigue una lógica de la división del trabajo y que lleva a una “especialización regional según el tipo de industria, destrezas y producción de materias primas” por todo el orbe; el poder militar que no se limita a los Estados-nación, sino que adopta una organización mundial mediante alianzas internacionales, el flujo de las armas, etc.⁴.

La visión que este enfoque nos representa es que, no solamente el origen es Europa, sino que también obra como centro de irradiación mundial desde el siglo XVI. Esta forma de ver las cosas está en la perspectiva de una globalización como occidentalización, de una globalización como neo-ideología nostálgica y conservadora del discurso eurocéntrico y colonizador que

con tantos resquemores y odios se percibe por muchos de los pueblos no europeos⁵.

Vamos en adelante a describir la tesis de la modernidad europea como excepcionalidad y de forma paralela todos los sentimientos de rechazo y desconfianza que produce en términos de occidentalismo⁶ y, acto seguido, rescatar el primer enfoque de Giddens desde categorías ontológicas básicas, el enfoque de los Robertson de globalización como interrelacionabilidad humana y unicidad y el de Tomlinson de globalización como conectividad compleja⁷. De tal suerte que realizado este recorrido nos veremos forzados a disolver los argumentos de la excepcionalidad europea y a reinterpretar la historia del mundo como proceso histórico de globalización.

La excepcionalidad europea. La Modernidad europea: rasgos y fases

El discurso filosófico de la Modernidad es eurocéntrico, la filosofía de la historia moderna está diseñada de forma tal que sea la Europa Ilustrada y del Progreso la etapa acabada y superior en la escala evolutiva, en procura de la cual todo el pasado trabajó fatigosamente. Las visiones lineales y acumulativas del transcurrir temporal cocinaron la consecución de una Eu-

3 Cfr. J. Tomlinson, *Globalización y cultura*, traducción de F. Martínez, revisión de J. L. González, México, Oxford University Press, 2001, p. 43.

4 *Ibidem*, p. 55.

5 “La imagen deshumanizadora de Occidente que pintan sus detractores es precisamente lo que hemos denominado occidentalismo (...) Occidente en general y Norteamérica en particular provocan envidia y resentimiento, más entre quienes consumen sus imágenes y sus productos que entre quienes a duras penas aciertan a imaginar cómo es de verdad Occidente”. I. Buruma y A. Margalit, *Occidentalismo: breve historia del sentimiento antioccidental*, traducción de M. Martínez-Lage, Barcelona, Península, 2005, pp. 15 y 25.

6 Cfr. *Ibidem*.

7 Ulrich Beck considera que hay dos enfoques de referencia sobre la globalización. El primero piensa la globalización como *interconnectedness* (Held, Beisheim y otros), esto es, crecientes entrelazamientos, interdependencias, flujos suprafronterizos, identidades y redes sociales. El otro acentúa la superación del espacio por el tiempo (Harvey, Giddens), que es posible gracias a los medios de comunicación. Nosotros hemos seguido este segundo enfoque y lo asociamos con el concepto de interconexión o conexión compleja de Tomlinson y el de unicidad e interrelacionabilidad de los Robertson. En Held las interconexiones se dan entre los espacios sociales de los Estados mientras que Harvey, Giddens, Tomlinson y Robertson piensan en la globalización interior de estos mismos espacios. Cfr. U. Beck, *Poder y contrapoder en la era global: la nueva política mundial*, traducción de R. M. Sala, Barcelona, Paidós, 2004, pp. 11-15.

ropa iluminada, racional, democrática, industrial, cuya ideología es la unidad del género humano, la creación y protección de los derechos humanos, la realización de la paz y el denodado y triunfante combate contra la barbarie, contra la superstición y la ignorancia. Todo empezó en el siglo XV⁸: mientras el resto del mundo estaba oculto por los halos místicos, los despotismos teocráticos y una autarquía local insulsa, Europa abrió los ojos e inauguró la Era de la Razón, la Era de la Civilización. Este carácter extraordinario, esta irrupción revolucionaria, este proceso de maduración de un estadio superior de la historia humana en el Viejo Continente es lo que se denomina la excepcionalidad de Europa.

Desde esta teoría, se declara que Europa es el lugar de origen y de perfeccionamiento de los más grandes ideales de la civilización, inventora de la Modernidad y exportadora de sus bondades al mundo entero. El proceso de la globalización es considerado como una europeización del mundo, como una occidentalización del planeta. Esta ideología etnocentrista reúne todos los elementos de una *metanarrativa* o *metarrelato*: lugar de origen, fecha, héroe, trama, finalidad. Europa es el lugar privilegiado en el que concurren el nacimiento de la Modernidad, la Civilización, la Razón, el Estado, la Humanidad. Es más, estas múltiples emergencias son igualmente el afianzamiento de Europa como tal.

Ahora bien, es necesario entender que la excepcionalidad europea ha permeado como discurso hegemónico y como ideología al mundo entero. Podríamos señalar que esta extensión y penetración eurocéntrica se perpetró primero de la mano del colonialismo, de la cristiandad, de la modernización y, ahora (enuncian y perciben muchos) de la mano del discurso de la globali-

zación. De modo sofisticado se dice que Europa y/u Occidente ya no se extiende-entiende como geografía sino como cultura desterritorializada. Occidente ha dejado de ser una geografía y es vista, en el mejor de los casos, como un tiempo que impregna los procesos y las dinámicas mundiales y, en términos más peyorativos, una máquina impersonal, sin alma y ahora sin control, que ha puesto la humanidad a su servicio⁹.

Desde luego no es difícil colegir que la denominada excepcionalidad europea, antes que una aberración histórica, un racismo o un etnocentrismo fanático, es un colosal imaginario que ha sido nutrido por propios y extraños. Como en todo imaginario se ha hiperbolizado su magnitud, importancia y papel; claro ejemplo de ello es considerar privativo de Europa la construcción de las instituciones modernas (el Estado, la democracia, el industrialismo, el capitalismo, etc.), como hemos argumentado parafraseando a Anthony Giddens. Entonces, es muy significativo reiterarnos en lo siguiente: si optamos por vincular estrechamente la erección de la excepción con la formación del imaginario, tendríamos que afirmar que a la vez concurren la conciencia de la excepcionalidad europea, con el imaginario de Europa como unidad y como civilización superior.

En el orden de ideas que proferimos y siguiendo con el hilo de la argumentación construido afirmamos con Robbie Robertson y con Tomlinson que, la globalización es la conciencia de unas interacciones a escala global construidas en oleadas, la última de las cuales (desde 1945 hasta nuestros días) ha precisado gradualmente el fin del imaginario de la excepcionalidad de Europa, el final de la explicación de la globalización como occidentalización del mundo.

Así las cosas, en lo que sigue vamos a detenemos en el origen y las características del imaginario europeo como proceso y realización de la civilización; a la vez iremos tomando distancia frente al imaginario, de tal forma que vayamos ganando, como en una desocultación, el

8 Debemos mencionar aquí a la cultura griega antigua que como sabemos ha sido considerada la cuna de Europa, la cuna de Occidente, la cuna de la Civilización. Una lectura evolucionista y occidentalocéntrica de la historia de la humanidad considera que es la Grecia Antigua el lugar de nacimiento de la razón, la política, la democracia, la filosofía, la literatura, la geometría, etc. Helenistas tan prestigiosos como Jean Pierre Vernant (y otros), han criticado esta teoría como la del *milagro griego*, teoría que predica la irrupción genial e iluminadora del pueblo griego en el primer milenio antes de Cristo en un contexto de despotismo y sensualismo bárbaro oriental. Cfr. J.-P. Vernant, *Los orígenes del pensamiento griego*, traducción de M. Ayerra y C. Gómez, Barcelona, Paidós, 1992, pp. 115-130.

9 Ver Tomlinson, *Globalización...*, ob. cit., pp. 106 y 107.

panorama de la globalización no como occidentalización sino como un movimiento *in crescendo* de interrelacionabilidad humana o conectividad compleja global. Esta desoccidentalización y deseuropeización de la contemporaneidad obedecen más a una descripción de las dinámicas de la globalización como interconexión y superación del espacio por el tiempo que a una ideología o actitud antiimperialista del occidentalismo militante. En efecto, Europa como geografía e historia fue estadocéntrica, Europa en la actualidad es un componente más de una dinámica global que se empieza a estructurar desde lógicas transfronterizas, transnacionales, cosmopolitas¹⁰:

Europa ha empequeñecido. No es más que un fragmento de Occidente, mientras que hace cuatro siglos Occidente no era más que un fragmento de Europa. Ya no está en el centro del mundo, ha sido arrojada a la periferia de la historia. Europa se ha vuelto provincial en comparación con los imperios gigantescos y se ha convertido en provincia, no sólo en el seno del mundo occidental, sino también en el seno de la era planetaria. Ahora bien, Europa sólo puede asumir su provincialidad si cesa de estar parcelada y atomizada en Estados que gozan individualmente de soberanía absoluta. Su provincialización le exige, paradójicamente, que supere a sus naciones para conservarlas y que se constituya en ley superior de los Estados¹¹.

Este punto central de la argumentación nos lleva a pensar que a Europa y su proyecto de unidad le corresponde de aquí en adelante, inspirándose en las nuevas realidades, pero también retomando el hilo del pasado de sus tradiciones cosmopolitas, inventar una forma de unidad que no sea el Imperio¹².

10 Europa inventó las *naciones*, ahora es el momento de inventar la *humanidad*. Cfr. Z. Bauman, *Europa. Una aventura inacabada*, traducción de L. Álvarez, Madrid, Losada, 2006, p. 61.

11 E. Morin, *Pensar Europa. La metamorfosis de Europa*, Barcelona, Gedisa, 1998, p.169.

12 P. Sloterdijk, *Si Europa despierta: reflexiones sobre el programa de una potencia mundial en el fin de su ausencia política*, traducción de G. Cano, Valencia, Pre-Textos, 2004, p. 67. Sloterdijk cita como epígrafe de su capítulo final una frase de Jacques Le Goff: "Europa tiene que inventar hoy una forma de unidad que no sea la de un Imperio".

Ahora bien, si este es el horizonte que los mismos europeos vislumbran en el futuro, hay que ser equilibrados al considerar el pasado europeo. Durante siglos Europa se sintió y actuó como amo del planeta; su afán de riquezas, su conquista territorial, la violencia y las guerras que generó son innegables. Pero al mismo tiempo

Europa descubrió todas las regiones de la tierra, pero nadie descubrió Europa. Dominó todos los continentes en sucesión, pero no fue dominada por ninguno. Y también inventó una civilización que el resto del mundo intentó imitar o que fue obligado a copiar por la fuerza, pero el proceso inverso no ha ocurrido nunca. (...) Podemos definir a Europa por su función globalizadora¹³.

Dicho esto vamos a enunciar la transformación de la tercera ola de la globalización en lo que se refiere a Europa. Es clave que Robbie Robertson asuma 1945 como la fecha del comienzo de un nuevo orden mundial, que ya no va a tener a Europa como epicentro sino a una Europa derrotada entre la tenaza soviética y la norteamericana¹⁴.

El fin de un imaginario y la crisis civilizacional

Iniciemos la precisión del imaginario y/o el discurso de la excepcionalidad de Europa con una voz tan audible y escuchada como la de Jürgen Habermas:

Dado que el cristianismo y el capitalismo, la ciencia natural y la técnica, el derecho romano y el código napoleónico, la forma de vida burguesa y urbana, la democracia y los derechos humanos, o la secularización del Estado y la sociedad, se han difundido por otros continentes, estos logros ya no constituyen un *proprium*. El espíritu occidental que arraiga en la tradi-

13 Bauman, *Europa...*, ob. cit., p. 22.

14 Hugo Fazio considera que la tercera ola de la globalización o globalización intensificada emerge en los años sesenta, en el período intermedio entre la segunda posguerra y la caída del muro de Berlín. Cfr. H. Fazio, "La Historia global: ¿encrucijada de la contemporaneidad?", *Revista de Estudios Sociales*, Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, núm. 23, abril de 2006, p. 67.

ción judeo-cristiana tiene, ciertamente, rasgos característicos. Pero las naciones europeas también comparten con Estados Unidos, Canadá y Australia este *habitus* intelectual que destaca por su individualismo, su racionalismo y su activismo. Como perfil espiritual, "Occidente" no sólo abarca a Europa¹⁵.

El *proprium* resaltado por Habermas remite a la excepcionalidad europea, a la emergencia de su peculiaridad, aquella que la construyó como Europa, como madre de la Modernidad y como depositaria de un destino civilizador. Habermas también comparte la idea y, en este párrafo se manifiesta con nitidez, de que Occidente ya no es sólo geografía sino también cultura desarraigada y emancipada de una geografía e historia particular, que viaja sobre el planeta y, en este sentido, el fin del eurocentrismo no es un acabamiento por expansión sino una realización por difuminación, por occidentalización.

Hemos querido iniciar la argumentación en detalle del discurso-imaginario de la excepcionalidad europea citando a un pensador tan representativo para Europa como Habermas para recordar que existe todavía una percepción fuerte de la misión de Europa y su peculiaridad.

Sin embargo, para continuar con el desarrollo de este rasgo y para insertarlo en el contexto de la realidad de la globalización, vamos a convocar la periodización que sobre la misma construye Robbie Robertson en su libro titulado *Tres olas de globalización: historia de una conciencia global*. En él, el autor establece como oleadas de interconectividad o interrelacionabilidad tres períodos que, respectivamente tuvieron su nacimiento el primero en 1500, globalización del comercio regional; el segundo en 1800, cuyo ímpetu fue la industrialización y, el tercero, a partir de 1945 con la aspiración de construir un nuevo orden mundial. Esta identificación del proceso globalizador estudiado en sus componentes y su lógica de interrelación global es inseparable de la deconstrucción o erosionamiento de la imagen excepcional de Europa.

15 J. Habermas, *El Occidente escindido*, traducción de J. López de Lizaga, Madrid, Trotta, 2006, p.49.

La perspectiva expuesta por Robbie Robertson no parte de la identificación de un lugar de despegue exclusivo de una dinámica globalizadora que actuando en círculos concéntricos va irradiando su influencia a otros sitios, a otras regiones. El punto de partida es la interrelacionabilidad misma, no un lugar privilegiado como plataforma de despegue, sino lazos, redes que se forman por la conexión de puntos, localidades, regiones, geografías.

Lazos y redes que a partir del siglo XVI las sociedades humanas empezaron a experimentar y nutrir en sus interrelaciones¹⁶. Grupos humanos antes aislados fueron sacudidos y expuestos por nuevas fuerzas globales. Esta estructura emergente que Robbie Robertson llama globalización del comercio regional (primera ola) ha sufrido una distorsión histórica que se ha plasmado en la mayoría de la historia escrita (dentro y fuera de Europa) al confundirse y reducirse con la historia de Europa en sí y por sí¹⁷. Como estructura emergente global no puede ser reducida a una parte, la particular historia de Europa, pero tampoco puede entenderse como una sumatoria de partes en las que Europa ocuparía un lugar destacado. Vamos a deshilar lo que decimos iniciando con la forma en que Robbie Robertson nos presenta la excepcionalidad de Europa y la distorsión que, afirmando dicha excepción, surge para entender la globalización y sus fases.

Este hecho, constatable desde el siglo XV, de ampliación de la interrelacionabilidad humana, no fue percibido como tal, fue interpretado y aún se sigue haciendo desde una exclusividad europea:

16 Por supuesto que antes de los siglos XV y XVI existieron vínculos, lazos que llamamos interconexiones globales premodernas, por ejemplo, los imperios antiguos de China, Persia, de Alejandro Magno o Roma, el Sacro Imperio Romano de Carlomagno, los imperios mongoles de Gengis Kan y Kublai. Sin embargo, estos imperios no son de la globalización, carecían de integración política y cultural por encima de las distancias, no poseían sistemas de vigilancia para proteger, establecer y controlar las fronteras políticas de la manera en que en la modernidad lo hace el Estado -Nación. Cfr. Tomlinson, *Globalización...*, ob. cit., pp. 42 y 43.

17 Parte integrante de la idea de imaginario de Europa es entenderla como unidad, como sentido compartido, dada la supuesta existencia de una comunidad cultural unitaria. Sobre las complejidades y las vicisitudes del reconocimiento o la invención de una conciencia de la identidad europea, el proyecto contemporáneo de la Unión Europea nos sigue dando enormes lecciones.

Este pasado de la humanidad ha sido visto con la misma exclusividad con que fue vivido. Ha sido convertido en un triunfo de Europa, y el año 1500 ha sido tomado como una línea histórica divisoria. Se ha convertido en un tiempo de demasiados comienzos; en una era de descubrimientos en la que los europeos viajan a América, son pioneros de una nueva ruta marítima a la India y a las islas de las especias del sudeste asiático, y dan la vuelta al mundo en barco. Se concibe como una era que establece los fundamentos europeos del moderno comercio y las finanzas globales, y que permite el florecimiento de la ciencia y de la razón. También parece una era de imperios europeos globales y el comienzo de nuevos sistemas globales de producción¹⁸.

Nos es muy familiar la descripción del proceso tal como lo presenta Robbie Robertson; en efecto, esta forma de entender la historia, considera a Europa no como epicentro sino como motor generador del universalismo moderno, a partir de condiciones propias o de desarrollos inmanentes que son el utillaje con el cual Europa exporta su influencia mundial, influencia dada por la razón y su persuasión, por el “destino manifiesto” o por la fuerza “civilizadora”. La familiaridad de este relato o de este imaginario ha sido construida a través de la reiteración de Europa como suelo oriundo y nutritivo de la convergencia a partir del siglo XV de una cosmovisión científica y racional, un proceso capitalista, la generación del universo político desde la conformación de los primeros Estados-nacionales y la democracia representativa, la imprenta, las lenguas vernáculas, la exploración del planeta tierra, el descubrimiento de América, el Renacimiento, la Reforma Protestante, la contabilidad por partida doble, el uso práctico de los inventos, la escuela y el invento de la cartilla, la enciclopedia, la ilustración, la industrialización y la revolución industrial, etc.

En relación con esto, Habermas recuerda a Weber:

En su famoso *Vorbemerkung* a la colección de sus artículos de sociología de la religión de-

sarrolla Max Weber el “problema de historia universal”, al que dedicó su obra científica, a saber: la cuestión de por qué fuera de Europa “ni la evolución científica, ni la artística, ni la estatal, ni la económica, condujeron por aquellas vías de racionalización que resultaron propias de Occidente”. Para Max Weber era todavía evidente de suyo la conexión interna, es decir, la relación no contingente entre modernidad y lo que él llamó racionalismo occidental. Como “racional” describió aquel proceso del desencantamiento que condujo en Europa a que el desmoronamiento de las imágenes religiosas del mundo resultara una cultura profana. Con las ciencias experimentales modernas, con las artes convertidas en autónomas, y con las teorías de la moral y el derecho fundadas en principios, se desarrollaron aquí esferas culturales de valor que posibilitaron procesos de aprendizaje de acuerdo en cada caso con la diferente legalidad interna de los problemas teóricos, estéticos y práctico-morales¹⁹.

El punto que queremos resaltar es cómo Weber, en la estela del discurso filosófico de la modernidad, considera que es la Europa racional la que logra desatar por sí y ante sí el nudo gordiano del estancamiento y ensimismamiento feudal y a través de procesos inmanentes de diferenciación de esferas culturales de valor inaugura, con carácter evolutivo y con propensión a la validez universal, el desarrollo de las sociedades modernas. Al igual que Weber, Giddens ya nos había recordado este tipo de institucionalización como el carácter peculiar de Europa, pero además el sociólogo británico concibe que dicha institucionalización expandida en lo global disuelve a Occidente y generaliza sus instituciones en globalización.

Interpretada Europa como excepcional, la primera oleada de la Globalización afianzaría el carácter superior del Viejo Continente. Una Europa que surgida de la Edad Oscura, relajada después de su hogareña vida feudal, con un potencial expansivo capitalista y con una forma imperial de dominación en todos los órdenes,

18 Robertson, *Tres olas de globalización...*, ob. cit., p. 112.

19 J. Habermas, *El discurso filosófico de la modernidad*, traducción de M. Jiménez, Madrid, Taurus, 1989, p. 11.

modernizaría primero al mundo para después globalizarlo. Como dice Robbie Robertson, una Europa repuesta de los mil años de desastre que sucedieron a la caída del Imperio Romano. No en vano señalamos más arriba²⁰ cómo la ideología eurocéntrica admira hasta la idealización a la Grecia antigua como cuna de Occidente, allá, en la Hélade, ubica sus precedentes más prestigiosos:

He aquí el origen de tantos de los problemas que rodean el análisis global en la actualidad. Pues éstos toman como punto de partida la inevitabilidad de un presente dominado por Occidente y en consecuencia buscan en el pasado sus raíces. Dichos análisis leen la historia hacia atrás y adoptan el papel de profeta de la modernidad. Dan por descontado que los orígenes de la globalización contemporánea se encuentran en Europa, que dichos orígenes se basan en la excepcionalidad europea, la cual tomaría cuerpo en la superación del feudalismo, el desarrollo del capitalismo y los estados nacionales, y en el desarrollo de redes mercantiles a escala global. En esta excepcionalidad, se nos dice, se encuentra la verdadera importancia de la primera oleada de la globalización²¹.

Esta caracterización de la globalización en su fase inicial como excepcionalidad europea ha sido socorrida innumerables veces y por literaturas de gran y mediano calado. Así, por ejemplo, Marx consideraba que fue la temprana madurez de las clases burguesas en Europa la desencadenante de todo el proceso. El lujo feudal y nobiliario presionó para el establecimiento de una economía dineraria. Wallerstein²² argumenta que la riqueza, que no conseguían y demandaban los señores feudales, fue el acicate para adoptar técnicas agrícolas que ahorraran fuerza de trabajo o que fueran más productivas. David Landes por su parte considera que la fragmentación de Europa, producto de la destrucción del Imperio Romano y de las fracturas del cristianismo y el fracaso de una centralización imperial en el siglo XII, sentó las bases en términos

de una autarquía y autogobierno de múltiples centros de decisión que permitieron que la Europa posterior, del siglo XV en adelante, tomara la iniciativa e inaugurara una experiencia novedosa. Otra explicación para el colapso del feudalismo se encuentra en la disminución de la población debido a diversos factores en la Europa feudal, lo cual obligó a la búsqueda de la eficiencia mediante el capitalismo. Sander-son y Landes coinciden en afirmar que el comercio y el carácter marítimo de las primeras naciones capitalistas fueron determinantes en la primera ola de la globalización. Para ellos la descentralización fue la clave del proceso. Europa fue excepcional desde el momento en que, por ejemplo, la comparamos con China, una sociedad gigantesca pero paquidérmica para generar la interaccionabilidad que tuvo Europa. Para Weber el capitalismo fue un fenómeno europeo único por la conexión con la ética protestante. Otra forma de plantear la excepcionalidad europea y que Weber iría suscribiendo con el tiempo (después de 1904 y su *Ética protestante y el Espíritu del capitalismo*) la plantea la conformación del Estado-nación que sería la causa de una sociedad posfeudal y capitalista²³.

Frente a la perspectiva que afirma que el cambio y sus orígenes tuvieron lugar en Europa, que allí nacieron el capitalismo y la democracia, vamos a consignar elementos para entender que la globalización es una dinámica de unicidad, interrelacionabilidad, conexión compleja, que en su primera fase ya muestra el carácter de lo que llamaríamos una suerte de descentralización característica y una concentración contingente:

Descentralización característica, concentración contingente

La expansión europea no fue planeada de antemano. Sucedió sin orden ni concierto, de mane-

20 Ver nota al pie de página donde se cita al helenista francés J.-P. Vernant.

21 Robertson, *Tres olas de globalización...*, ob. cit., p. 112.

22 Cfr. I. Wallerstein, *Las incertidumbres del saber*, traducción de J. Barba y S. Jawerbaum, Barcelona, Gedisa, 2006.

23 Cfr. *Ibidem*.

ra desigual y oportunista. No existía un objetivo preconcebido más allá de la adquisición de riqueza. Puede argumentarse que el desaforado aumento de las redes comerciales contribuyó al nacimiento de las futuras naciones industriales, pero esto no fue algo previsto por las naciones de Europa. De hecho, aunque seguimos hablando de Europa, Europa en este tiempo no es sino un producto de la imaginación. No existía la unidad europea, no al menos en términos de respuesta a las oportunidades, ni existía un modelo único de desarrollo que nos permita decir “éste es el modelo europeo”. Dicha ausencia de unidad dio a algunos capitalistas europeos una ventaja respecto a sus colegas euroasiáticos, al permitirles una mayor movilidad geográfica y asumir mayores riesgos²⁴.

Así pues, hablar de Europa en ese momento como identidad, como *com-unidad*, no es sino un producto de la imaginación retrospectiva. Hay que insistir: no es Europa entera sino algunas regiones del noroeste europeo las que van a constituirse como epicentro contingente de la primera fase globalizadora: principalmente, Gran Bretaña y los Países Bajos. Pero antes de caracterizar esta circunstancia, compendiamos una serie de argumentos para la negación de la excepción europea.

La primacía de la globalización, y no el privilegio de Europa, se configura cuando subrayamos la existencia y la importancia que tuvieron otros países o regiones diferentes a Europa: es el caso de Japón y, en general, de Asia. Cabe decir que los europeos no crearon todas las redes del siglo XV, se encontraron con muchas de ellas ya formadas²⁵ y a esto hay que sumar el hecho de que sólo con el descubrimiento y saqueo del oro y la plata de América, Europa se pudo insertar a y engrosar la conectividad de aquel entonces. Así inició el proceso de transformación de sus redes regionales en redes globales. Esto supuso también el cambio de las sociedades europeas

mismas. Todo cambió. Los procesos en Asia, en África, en América y en Europa fueron dando forma a la primera fase de la globalización, sin embargo, hay que insistir en que esta primera oleada se situó fuera de Europa o, mejor dicho, que las dinámicas europeas de protagonismo fueron una consecuencia y no una causa de la globalización. Fue este efecto el que se traduciría en una Europa que conecta, si bien es cierto no conscientemente; el proceso no fue planeado ni dirigido deliberadamente.

Integrando otro elemento del compendio anunciado, detengámonos ahora en una precisión histórica que nos obliga a controvertir el imaginario europeo y a relativizar el papel de la singularidad europea en el proceso histórico. Como anunciamos arriba, no fue toda Europa la que se encaminó hacia el cambio globalizador en la primera fase. Le correspondió a Gran Bretaña y a la región de lo que hoy son los Países Bajos el logro de paulatinos grados de interrelacionabilidad (caracterización de la interdependencia, como promotores y precedentes de unos vínculos con el mundo) entre los siglos XVI y XIX.

Gran Bretaña se conectó y dio prioridad al comercio sobre la conquista en esta fase. Estos son los factores que en los siglos XVI, XVII y XVIII generaron el cambio en Inglaterra: no fueron las innovaciones tecnológicas, ni su plasmación como Estado-Nacional, ni la distribución del poder (los nobles lo seguían monopolizando). También los Países Bajos emergieron en la estructura emergente de la globalización, teniendo como clave de ello el comercio a través de las redes mundiales de la primera fase. Tanto Inglaterra como estos países apoyados en el mercantilismo, generando el primero una marina comercial, ocupando el lugar abandonado por España en el Caribe, asaltando con piratas sus barcos y, sobre todo, ampliando las bases

24 *Ibidem*, pp. 129-130.

25 “El argumento de Gunder Frank es que existía una economía afro-euroasiática en auge mucho antes del siglo XVI. Los comerciantes transportaban bienes de una región a otra, a menudo organizándose en gremios para ayudarse mutuamente en sus actividades. Por toda

Asia surgieron bancos de cambio, tiendas de dinero y mecanismos de crédito y seguros. Operaban fuertes lazos entre el campo y la ciudad, las regiones se especializaban en productos para el comercio interno e internacional, y se desarrollaban las redes internacionales”. (*Ibidem*, pp. 125 y ss.).

sociales de productores y partícipes de la vida social en su país, marcarían el protagonismo en adelante. La revolución industrial tendría gracias a la conectividad compleja, lograda en la primera fase, su realización en la Gran Bretaña del siglo XIX dando inicio a la segunda oleada globalizadora:

Si el siglo XVIII fue un período de incertidumbre para las principales naciones comerciantes de Europa, el siglo XIX no podría haber sido más diferente. A comienzos del siglo, Gran Bretaña había empezado a transformar su tecnología de tal manera que estaba en condiciones de extraer mucha más capacidad productiva de sus recursos naturales que en el pasado. Sería esta una revolución tan trascendental como lo fuera la revolución agrícola que había permitido, de forma semejante a los cazadores-recolectores, obtener mayor beneficio de sus medios ambientales. En ambos casos los resultados fueron los mismos. Nuevas tecnologías hicieron posible que los territorios acogieran poblaciones más grandes. Unas poblaciones de mayor tamaño generaron nuevas dinámicas políticas y sociales, que a su vez demandaban respuestas institucionales distintas. Incluso hoy, más de dos siglos después del comienzo de la revolución industrial, el proceso de transformación está lejos de haberse completado y se ha convertido en objeto de estudio intenso. Algunos lo llaman modernización, otros desarrollo. Debido a la naturaleza de su historia, también es denominado en ocasiones occidentalización. Pero todas estas descripciones son incapaces de captar el proceso dinámico global que subyace a las transformaciones²⁶.

El proceso dinámico global subyacente, que produce la revolución industrial y la industrialización, es el generador de esta segunda fase; dicha sociedad industrial no es un proceso sólo acaecido o que surgió en Europa dada su singularidad. No, es, por el contrario, la resultante de las interrelaciones y las sinergias de la primera etapa de la globalización. No es Europa la que produce la globalización sino que es ésta la que va conformando, configurando a los

países europeos y a la Europa en conjunto. Muchos estudiosos piensan que no habría existido la revolución industrial sin la globalización²⁷.

En esta segunda ola de la globalización, la revolución industrial es protagónica, pero tampoco podemos hablar de un proceso de conjunto de Europa, de un modelo de desarrollo industrial europeo u occidental. La revolución industrial por supuesto benefició a los países europeos pero no a todos por igual, de la misma manera que la interrelacionabilidad europea de la primera fase significó también unos beneficios comunes: el oro y la plata de América (a través de España), la ampliación de redes comerciales y la consiguiente prosperidad comercial y el colonialismo heredados de la primera ola surtieron efectos multiplicadores a escala regional.

Volviendo a la industrialización como consecuencia de la revolución industrial, las bondades se irrigaron de forma desigual. Dicha revolución nunca fue posible replicarla tal cual en ninguna parte de Europa. Una vez que se industrializó Inglaterra, cambiaron las circunstancias globales para los demás. La tecnología se encareció y la ola de la industrialización sólo se dio de forma paulatina, desigual y combinada con contextos particulares. A esto se debe agregar que el desarrollo de la maquinaria para la producción y los medios de transporte se convirtió en una industria por derecho propio y tuvo en los países europeos, distintos a Gran Bretaña, unas ambiguas consecuencias; el poder indus-

26 *Ibidem*, p. 145.

27 "No cabe duda de que la industrialización acabó con la ventaja comparativa de China y la India, si bien a mediados del siglo XIX Gran Bretaña carecía aún de fuerza suficiente para someter a China de la forma en que lo había hecho con la India. No obstante, hasta la industrialización, los países europeos como la Gran Bretaña habían sido incapaces de competir con Asia. Éste es el trasfondo a menudo silenciado de la demanda por parte de Gran Bretaña de tecnología ahorradora de trabajo. Su mano de obra era más cara que la mano de obra asiática. Su población era muy inferior y contaba con una válvula de escape colonial también pequeña. Pero el coste de la mano de obra no era la única razón de la desventaja británica. La India tenía una mucho más larga tradición de producción industrial y sus artesanos eran extremadamente eficientes. Sus costes de producción de alimentos eran inferiores. Las redes de transporte funcionaban a bajo precio y de modo eficiente. Sus artesanos eran también muy innovadores: por ejemplo, importaban trabajadores cualificados desde lugares tan lejanos como el Imperio otomano y Persia para introducir nuevas técnicas de tinte para textiles". (*Ibidem*, p. 160)

trial pareció ganar autonomía y exclusividad como preocupación del gobierno y la economía, de tal modo que se dejó a su suerte otros sectores económicos. La industria se enaltecó además porque proveía a los estados de recursos militares que garantizaban control interno y soberanía externa, o al menos así se pretendía. Los otros países europeos tuvieron como motivación emprendedora del cambio no la existencia de una cultura o una herencia intrínsecamente europea, su acción fue consecuencia de la proximidad geográfica a Gran Bretaña, el diferencial económico, las interconexiones, el valor de mercado y la voluntad de autonomía.

El éxito tecnológico rebosó la lógica vertebral de los procesos anteriores, incluida la primera fase globalizadora. Las claves del pasado fueron la conquista y el comercio, ahora se demandaba un orden social más incluyente, orden social que pusiera a la industrialización en la pista de su vigorosa dinámica. El orden social ahora sería el de sistemas estatales más organizados, coherentes, estructuras sociales más horizontales, infraestructuras de comunicación y transporte y mano de obra calificada, capital humano y capital social. El crecimiento económico inició su emancipación de la estrategia de conquista y de la estrategia de comercio:

La conquista y el comercio se apoyaban en la exclusión; la tecnología, en la inclusión económica. *Es en este contexto, o sólo en él, como surgió el estado nacional racionalizador, centralizador y homogeneizador**. Y esta es la razón de que los estados nacionales hayan sido tomados como ejemplo supremo de la modernidad, de que haya sido a veces sugerido que la modernidad misma procede de ellos y de que la narración de los orígenes de los estados nacionales haya sido equiparada con la de los orígenes de la modernidad²⁸.

Desde luego esta lectura es la que queremos oponer a la unilateral y autocentrada de evolución de un espíritu racional e institucional de la modernidad europea.

* La cursiva es nuestra.

28 *Ibidem*, p. 171.

Así como la revolución industrial fue un producto de la globalización, los estados nacionales son un producto del cambio industrial. Este proceso que pone en primer plano a Inglaterra se fue tejiendo durante todo el siglo XIX y a finales de éste despuntaron como rivales y candidatos fuertes a disputar la supremacía de la Gran Bretaña, Estados Unidos y Alemania. Es de destacar que esta segunda fase de la globalización es explicada como de impacto global profundo y vertiginoso, que se posibilita y vigoriza sobre la herencia de los flujos y energías integradas de la fase uno, pero sobremañera acaudillada por el impulso tecnológico. Se pensó y se afirmó en la literatura consagrada de la ideología del progreso que la conquista y la guerra quedaban atrás. Reiteremos que el comercio no fue motor de esta fase como sí ocurrió en la primera que, inició en el siglo XV y concluyó en la primera mitad del siglo XIX.

Los europeos no hablaron de globalización sino de progreso, interpretaron su cambio o transformación desde una autocomprensión²⁹ ya plenamente estructurada como modernidad o sociedad civilizada. Robbie Robertson señala que lo que ocurrió realmente adoptó dos formas, una forma industrial para sociedades que emularon y aseguraron a través de la imitación y la competencia a Gran Bretaña; la otra forma fue el colonialismo³⁰, la mayoría de los pueblos del mundo ingresaron en una globalización cuya expresión planetaria visible fue la división internacional del trabajo; las colonias y otras regiones del mundo se convirtieron en proveedores de materias primas y mano de obra barata en el atlas de la segunda ola. La excepcionalidad se revistió de explícitos discursos y justificaciones de carácter racista³¹, imperial, eurocéntrico, darwinista³².

29 Habermas, *El discurso filosófico...*, ob. cit., pp. 11-67.

30 En 1800 los europeos controlaban el 35% del mundo, en 1878 el 67%, en 1914 el poder era sobre 85%. Véase Robertson, *Tres olas de globalización...*, ob. cit., p. 186.

31 "Hoy sabemos (...) que el Imperio británico fue en esencia un proyecto hitleriano a gran escala, que incluyó la conquista militar y la dictadura, el exterminio y el genocidio, la ley marcial y los 'tribunales especiales', la esclavitud y el trabajo forzoso, campos de concentración y migración transoceánica de poblaciones enteras" (*Ibidem*, p. 194).

32 "Las escuelas, iglesias, y los periódicos y revistas de circulación masiva divulgaron esta imagen a lo largo y ancho del mundo. Lo mismo

La excepción europea en la segunda oleada de la globalización se transformó en colonialismo a nombre del progreso y la civilización. La ficción de Europa, como unidad e identidad civilizacional, se patentizó como una serie de países en luchas interestatales y de imperios en rapiñas coloniales y en rivalidades de superpotencias generando un clima de inseguridad global. Al interior de los mismos Estados la cuestión social contribuía enormemente a aumentar las tensiones; sobre el conflicto y la contradicción social cabe no olvidar el otro instrumento de exclusión y de injusticia social producido por el imperialismo, las corporaciones y los conglomerados. De otra parte, Japón, Estados Unidos y Alemania relativizaron y emularon el poder de Inglaterra, de tal suerte que como resultado visible de esta segunda ola, estas naciones pasaron a formar parte de una nueva era dominada por la tecnología.

A pesar de estas nuevas energías, la implosión de la segunda oleada estaba a la orden del día. El fracaso del colonialismo lo muestran cifras-balance como las que representan el diferencial de riquezas, hacia comienzos del siglo XVIII, la riqueza de Europa con respecto a sus colonias era menor de 2 a 1; hacia 1900 era de 5 a 1, y para el fin del colonialismo en 1960 era de 15 a 1. La implosión advino como guerra, antecedita del fin de los imperios (ruso, otomano, austro-húngaro) que no fueron reemplazados por democracias. El colapso fue inevitable, siguieron la crisis económica, la Gran Depresión, la exacerbación nacionalista y, de nuevo, otra guerra total.

hicieron la música, el teatro, la literatura, las artes visuales e incluso las postales. El imperialismo se convirtió en parte de la cultura popular. Representado siempre como algo positivo y progresivo, su función era traer el orden donde reinaba el caos, y la luz donde antes sólo había tinieblas. Con él emergió una narrativa del triunfo imperial, con protagonistas como Gordon de Jartum, Rhodes de Rhodesia, Raffles de Singapur, Livingstone de África, Scott de Antártida, y Lawrence de Arabia. Noticias sobre las exploraciones realizadas por soldados, exploradores y misioneros se convirtieron en maná habitual para los suscriptores de periódicos y revistas y ayudaron a extender la creencia en que el imperialismo era parte de una misión (civilizadora) de imposición divina, una cruzada, el deber de todos los pueblos hacia los menos civilizados: la (responsabilidad del hombre blanco) de Kipling. Cuando la Liga de las Naciones impuso la fórmula de mandatos para reemplazar las colonias de las potencias derrotadas en la Primera Guerra Mundial, no dudó en asumir la misión civilizadora del imperialismo" (Ibidem, p. 193).

La tercera fase u ola de la globalización que comienza en 1945 tiene ante sí como herencia del pasado un panorama polivalente. La derrota del fascismo podría ser alentadora, pero los estragos imperialistas, los desequilibrios económicos y sociales, el feroz colonialismo, el desarrollo desigual, etc., todo ello advertía que la segunda ola no se revistió de una conciencia global y menos de una conciencia global democrática. El colapso en la primera mitad del siglo XX, fue de tal proporción que Eric Hobsbawm calificaría a este período como era de la catástrofe. El balance de la destrucción por la guerra fue el trasfondo para que la tercera ola emprendiera su trayectoria como globalismo, es decir, políticas de globalización o estrategias específicamente globales para lograr la cooperación internacional y profundizar el desarrollo y prosperidad de los pueblos del mundo.

Si la primera oleada, cuya duración fue de más de trescientos años, estuvo inyectada por la riqueza de América, que convirtió la historia regional en historia mundial, imponiendo unas dinámicas globales en economías todavía regionales, si esta ola –repito– fue coproducida por protagonistas (los países europeos de la costa Atlántica) que todavía no tenían conciencia de que el todo es mayor que la suma de las partes, es decir, por agentes ignorantes de que estaban ante el comienzo de un sistema-mundo o estructura emergente, los agentes de la segunda fase tampoco desarrollaron un específico globalismo. Mencionamos cómo la Gran Bretaña fortalecida por la revolución industrial (un producto de las dinámicas globales de la primera ola) tomó la delantera frente a competidores continentales europeos desgastados por las guerras napoleónicas y originó de este modo un nuevo orden mundial. Ahora bien, las limitaciones de este orden proliferaron en metástasis. El desorden generado fue enorme y dramático, la competencia industrial fue la caja de Pandora que destapada produjo la hecatombe. No hubo timón, tampoco timonel, que gestionara las dinámicas mundiales. El imperialismo, el monopolio, la exclusión, el racismo, la excepcionalidad europea, la guerra, el colonialismo, el nacionalismo, la crisis concurren

para abortar una conciencia global democrática, para abortar la revolucionaria unidad del género humano.

En 1945 se vislumbraba la oportunidad y la posibilidad de un nuevo amanecer; la tercera ola de la globalización se impregnó de globalismo³³. Las decisiones tenían que plantearse a escala global y la cooperación internacional tendría que conjurar el fracaso humano de entreguerras. Bretton Woods, la ONU, el keynesianismo social y no militar, el plan Marshall, todas estas estrategias y/o acontecimientos podrían leerse como signos de un interrelacionabilidad humana buscada y protegida.

Además, y de mano de los logros tecnológicos, en la tercera fase de la globalización, las interacciones se han hecho más cotidianas, generales e intensas. En esta etapa se consolidan estructuras emergentes globales, estandarizaciones, sincronizaciones³⁴, un grado enorme de compresión espacio-temporal, una reflexividad inevitable y un cambio tecnológico biotecnológico, electrónico, telecomunicacional obnubilante. Sin embargo, las herencias del pasado pertinentes son, por lo menos bivalentes. De un lado, los globalismos no sólo tienen tufillo im-

perial sino que no pudieron dejar atrás el legado belicoso y asistimos a una nueva confrontación, la Guerra Fría; por otro lado, en el fenómeno inconcluso y estratégico de la descolonización (legada por las dos olas antecedentes) siguió brillando el discurso de la excepcionalidad europea bajo el imaginario de la excepcionalidad occidental. A esto habría que agregarle una realidad estrechamente vinculada a la polisémica descolonización, a saber el fenómeno de la modernización que se implementó y se aupó a través de modelos acelerados de desarrollo³⁵.

En cuanto a la descolonización, habría que entenderla como la resultante de luchas de liberación, conciencia globalista de una organización de naciones unidas libres, soberanas y cooperantes pero, también como conveniencia para los viejos poderes imperiales para los cuales la administración colonial se había convertido en más onerosa que benéfica. La Gran Bretaña que alcanzó a proyectarse como potencia global en la tercera fase de la globalización, sin embargo ya no contaba con el poder suficiente para mantener a Kenia, Chipre, Egipto, Malasia, Sudáfrica y Rhodesia como colonias. La descolonización fue polisémica, no fue un canto a la autonomía de los países antes dominados. A regañadientes de las otrora poderosas metrópolis, el proceso siguió su marcha.

Pero la situación de múltiples sentidos continuó mostrándose cuando la integración de las antiguas colonias en el nuevo orden mundial se hizo apremiante. El déficit de éstas era notable, el Tercer Mundo tal como existía no era viable; faltaban infraestructuras, capital humano, tradiciones de participación colectivas, democráticas. Le llegó la hora a la aceleración, entramos en la modernización como modelo de desarrollo. El progreso en el Tercer Mundo tomó el nombre de modernización³⁶.

33 "Y aun así el globalismo que Estados Unidos imprimió en el orden posbélico siguió estando profundamente influido por su deseo de aprovechar la ocasión y asegurarse ventajas futuras para su nación a partir de su hegemonía. Su destino manifiesto era un Siglo Americano, y eran poco los burócratas americanos que veían algo malo en que Estados Unidos se sirviese de su poder económico para internacionalizar su propia economía. Todo el mundo se beneficiaría del orden que produciría, un orden de naturaleza más estable". (Ibidem, p. 233)

34 La periodización de Hugo Fazio de la globalización en tres estadios (protoglobalización, globalización internacionalizada y globalización intensificada y su correspondiente construcción del sentido del tiempo en *tiempos del mundo, tiempo mundial y tiempo global*, coincide, en general, con las tres olas de Robertson, aunque se diferencia quizá de manera notable en la periodización de la última fase. La versión sintética de Fazio sobre las fases y la transformación de los tiempos dice: "El tiempo global, por tanto, no alude a la convergencia en torno a un huso horario, tipo meridiano de Greenwich, sino a encadenamientos de momentos, eventos y situaciones y a la concordancia y aproximación de referentes y expectativas. A diferencia de los tiempos universal y mundial, los cuales contaban con unos centros cuya cadencia temporal se encontraba catalizada por la actuación de los grandes actores, el tiempo global, no obstante las diferencias y las disimilitudes entre los diferentes colectivos, se encuentra privado de un núcleo central y los encadenamientos son más fluidos. El tiempo global goza de una densidad que rompe con cualquier representación de tiempo lineal o tiempo universal de etapas de desarrollo. Es un tiempo que combina la continuidad y la discontinuidad, la evolución lenta y la aceleración a través de coyunturas de mutación y crisis. Es un tiempo que desestructura y reestructura las articulaciones entre una amplia gama de tiempos" (Fazio, "La Historia Global...", ob. cit., p. 68).

35 J. O. Melo, "Algunas consideraciones globales sobre 'modernidad' y 'modernización'", en F. Viviescas, [et. al.], *Colombia, el despertar de la Modernidad*, Bogotá, Foro Nacional por Colombia, 1991, pp. 225 y ss.

36 La modernización ha sido objeto de estudios críticos en distintas etapas de su implementación. Algunas más bien recientes podemos asociarlas con una visión amplia que incluye a Estados Unidos y Europa y, por ahí derecho, al Tercer Mundo; se trata de considerar que la modernización es un fenómeno que debe entenderse como el desaco-

Mientras las élites de las antiguas colonias, más o menos, estuvieron convencidas de que el derrotero era el desarrollo, el afán “civilizador” tan ligado a la excepcionalidad y el imaginario de Europa no desapareció de forma total:

En Gran Bretaña y los Estados Unidos surgió un nuevo “mantra”: valores occidentales, instituciones occidentales, capital occidental, y tecnología occidental. Sólo a través de la occidentalización podían las antiguas colonias aspirar a labrarse un porvenir moderno. El economista político norteamericano Walt Rostow declaró que sólo un camino desembocaba en la modernización, camino que incluía cinco estadios tras pasar por los cuales las antiguas colonias podrían despegar alcanzando un crecimiento autosostenido como sociedades de consumo de masas. Hay “una tendencia en el proceso modernizador” concluyó el sociólogo Robert Bellah, que “lleva a producir una sociedad del estilo de la americana”³⁷.

La misión civilizadora de Occidente cobraba nuevos aires y como el Ave Fénix resurgía de las cenizas de dos guerras mundiales. El discurso era locuaz y armónico, el Primer Mundo era rico, desarrollado, industrializado el tercer mundo por el contrario era pobre, feudal o cuasifeudal; el motor para el despegue tendría que provenir de afuera, se desarrollarían conforme al mundo libre occidental y no en la vía comunista. El “apoyo” a los sectores modernos vino desde luego del sector financiero que se solidificaba como lógica económica protagonista en el mundo de la globalización posbélica y postcolonial. El modelo se implementó como impacto en sociedades cuyo sector tradicional era mayoritario. Se generaron las famosas sociedades duales, que constituyen uno de los signos preocupantes para el actual estadio de la globalización.

ple entre la modernidad cultural y la modernidad social y económica. Habermas considera que el discurso neoconservador (una parte del discurso postmoderno) entiende que las fuentes, los principios y la cultura de la razón y la ilustración modernas se han agotado y sólo quedan en pie los instrumentos, los mecanismos, los procesos modernizadores como funcionando eficientemente en un entorno vacío de valores. Cfr. Habermas, *El Discurso filosófico...*, ob. cit., pp. 11-15.

37 Robertson, *Tres olas de globalización...*, ob. cit., p. 246.

Es importante repetir que son ambiguos los mensajes de esta era, a la bivalencia de la descolonización y de la modernización agreguemos el combate entre globalismos que enmarcará la Guerra Fría. La era 3 no ha hecho hegemónica la práctica de una cooperación global, la idea cosmopolita kantiana de una unión de Estados soberanos cooperantes siguió siendo un sueño en esta fase.

Al globalismo norteamericano se le va a enfrentar el globalismo soviético que fue un resultado del final de la Segunda Guerra Mundial. Con vistas a nuestra argumentación queremos simplemente señalar que la excepcionalidad occidental presentó en la Guerra Fría un capítulo integral, la ideología moderna no sólo se extendió y penetró en el planeta sino que su carácter mesiánico ideológicamente fue evidente, incuestionable. La modernidad como occidente, extendió al mundo su ideología³⁸.

De 1989 a 1991 se produce el fin del combate entre los globalismos y la globalización en su tercera ola se transforma. Contrariamente al prejuicio de que el triunfo fue para el globalismo estadounidense, lo cierto es que ambos globalismos se vinieron a pique; la década de los 90 del siglo XX está caracterizada por el unilateralismo norteamericano y por la entronización de la sociedad de consumo que se ha consagrado al becerro de oro de la libertad de elegir según la agenda del consumo. Sólo quedó en pie el globalismo de las corporaciones trasnacionales³⁹.

38 L. Zaki, *Un mundo sin sentido*, traducción de F. Ferreiro, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, pp. 43-77.

39 “El viraje hacia la Industrialización Orientada a la Exportación creció alentada no sólo por una nueva generación de tecnología, sino también debido al colapso del globalismo norteamericano en la estela del resurgimiento del capital trasnacional. El sistema de Bretton Woods había constreñido el capital global en aras de la estabilidad interna y la prosperidad. Pero el empleo del dólar norteamericano como moneda internacional de reserva creó conflictos de interés que en última instancia condenaron el sistema. Consecuentemente, durante los años setenta y ochenta, las naciones del Primer Mundo gradualmente comenzaron a dejar fluctuar sus monedas y levantaron las restricciones sobre las transacciones del capital privado. Estos cambios hicieron más fácil la inversión internacional en las economías del Tercer Mundo, pero crearon también nuevas avenidas para el beneficio a escala global. Con esta transformación llegó también un significativo cambio en el poder del capital privado. Nada simbolizó mejor el cambio que el abandono de las políticas económicas nekeynesianas por políticas monetaristas, en ocasiones conocidas como racionalismo económico”. (Robertson, *Tres olas de globalización...*, ob. cit., p. 267)

Las tensiones de las cuales no está exenta la globalización en su fase intensificada, pueden consignarse a título de problemas que se convierten en retos mayúsculos: la divisoria entre países pobres y países ricos o entre ciudadanos ricos y ciudadanos pobres; el multiculturalismo transido de los dilemas de igualdad-diferencia, integración-exclusión y el medio ambiente *versus* la razón productivista.

Estas tensiones, estos conflictos de la globalización, en lo que se refiere a poderes y condiciones desiguales es obviamente uno de los problemas más sensibles y que ha florecido en este período de intensa globalización. La contracción, la interrelacionabilidad, la compenetración geográfica e histórica que perfila al proceso de globalización y, a ello aunada la herencia imperial-expansiva (de los países del Norte) para los otrora llamados países del tercer mundo, configuran la globalización en uno de sus mayores riesgos. El Sur se ha acercado peligrosamente al Norte –en la globalización no existe el “afuera”–, la protección que tal vez en el pasado tuviera el Norte frente al Sur, dada la distancia espacio-temporal, ha disminuido, es imposible pensar que los problemas son de ellos cuando directamente nos están afectando se dice en los países “desarrollados”. El Sur no es una región extra comunidad global, también pertenece a la globalización. Sin embargo, el Sur se asimila con la “globalización mala”, mientras la expansión del Norte con la “globalización buena”. En este sentido, reaparece la ficción de la excepcionalidad del Norte, lo cual no destila solamente el odioso discurso xenófobo, sino que, y es lo más apremiante para nosotros, no da en el blanco de la caracterización del proceso globalizador, como unicidad: “la globalización buena está hecha con los mismos ladrillos que la globalización mala”⁴⁰.

En este orden de ideas nos encontramos otra vez con la excepcionalidad europea u occidental. En efecto, punto de especial relevancia en la agenda mundial es la democracia, mencio-

nemos sólo que Estados Unidos la quiere imponer a sangre y fuego en Irak. No ignoramos que este requisito democrático fue de carácter ambiguo y cínico en el caso de Bush para el Medio Oriente. La ambigüedad a la que nos referimos en este punto es a la de la ideología occidentalocéntrica practicada por el Primer Mundo y por sectores del Tercer Mundo. En líneas generales, se concibe que el mundo pobre es no democrático y muchas veces anti-democrático. De tal suerte que la inserción en el orden de la globalización requiere que sea desde Occidente promocionada-impuesta la democracia a estas latitudes. Ahora bien, extendida como en Giddens a través de la expansión del núcleo institucional, en una suerte de fin de Occidente, fin causado por el éxito de Occidente a nivel mundial⁴¹ o democracia impuesta a lo Bush-Blair. En este punto, no se puede ignorar, ni siquiera a título de ingenuidad, que la agenda mundial que incluye la democracia, tiene en gran medida como móvil, asuntos de conveniencia, estratégicos y coyunturales específicos.

Así las cosas, el genuino punto de interés tiene que ver con el mantenimiento de una sofisticada opinión sobre las democracias como regalo de Occidente al mundo. Occidente la cultivó con esmero desde que naciera y tuviera su sublime cuna en la Grecia Antigua, en la Atenas de Pericles. El orden pertinaz del postcolonialismo todavía “blanquea” la historia para señalar a Europa y, hoy día, a su hijo dilecto los Estados Unidos como los proveedores de sentido. Es de aclarar que alimentan esta idea europeos y extra-europeos, occidentales y no-occidentales.

Hay que escribir otra historia sobre la trayectoria de la democracia. No es por la peculiaridad histórico-cultural que la democracia es una exigencia contemporánea. Si se tratará de hablar de excepcionalidad a este respecto cabría mencionar que Gran Bretaña fue un imperio brutal y dictatorial, que Estados Unidos estuvo como protagonista de la Segunda Guerra Mundial y de la Guerra Fría a título de defensor del mundo libre y democrático contra los totalitarismos mientras practicaba un cruel y odioso racismo al interior de su propio país:

40 Frase de Alessandro Baricco citada por Hugo Fazio en su artículo “La historia global...”, ob. cit., p. 62.

41 El ganador es perdedor.

(...) la democracia ni figuraba en la mente de la mayoría de los políticos del siglo XX. El colapso de las monarquías autoritarias de Europa abrió una clara oportunidad de democratizar las sociedades a partir de 1918. Pero los líderes políticos europeos se sentían tan incómodos con la democracia en los años veinte y en los treinta como en el siglo XIX. Antepusieron pues la cohesión étnica y acusaron al socialismo de traer consigo la inestabilidad, la corrupción y el atraso. Declararon la democracia una imposición extranjera producto de la guerra y se sintieron más cómodos con el dinamismo y la fuerza que ofrecía el fascismo y su remozado tradicionalismo. Parafraseando la observación de Suu Kyi mucho tiempo después, los dirigentes políticos y económicos temían perder el control a favor de fuerzas que no se adecuaban a las normas culturales autóctonas tal y como éstas eran percibidas. Incluso Churchill felicitó a Mussolini por salvar a Italia de un sistema de gobierno para el que en su opinión el país no estaba bien preparado. No es de extrañar que en dos décadas el desempleo y la depresión hubieran convertido a la mayoría de las trece repúblicas de Europa posterior a la Primera Guerra Mundial en dictaduras⁴².

Por tanto, no es la singularidad de Europa, una especie de sustancia propia la que es democrática⁴³, ella es un subproducto, al igual que la industrialización, del proceso más general e interconectado de la globalización⁴⁴. Las sociedades basadas en el comercio y en la industria, es decir, las sociedades interrelacionadas son producidas por y productoras de democracia, requieren de una ampliación social del poder y

la titularidad de recursos que no demanda en primera instancia las sociedades de conquista. La idea es que la conectividad compleja va generando o requiriendo un poder social distribuido y redistribuido en todo el cuerpo social. Desde luego la democracia como subproducto de la globalización no escapa a las tensiones y ambigüedades propias que hemos constatado. La historia nos enseña que prima el crecimiento económico cuando entra en contradicción con la democracia y, no obstante esto, no podemos entender que la globalización es antitética de la democracia.

Quizá debamos volver al punto: las fuerzas convergentes, sincronizadas y mutuamente emuladas de la globalización han producido la democracia y no un *telos* occidental intrínseco que como imperialismo civilizador o dádiva generosa ha sido otorgada al resto del mundo:

Considerar la modernidad como occidentalización es negar a la humanidad su herencia común; es aceptar la apropiación por parte de Occidente de toda una serie de creaciones intelectuales compartidas. La ciencia occidental, la tecnología y el liberalismo, argumenta Amartya Sen, surgieron a raíz de distintos impulsos y esfuerzos realizados en distintas partes del mundo. Considerarlos algo occidental porque Occidente tuvo influencia sobre su desarrollo posterior minimiza la contribución de otros. Y fomenta también la sensación de una falta de poder o inferioridad que difícilmente puede conducir al desarrollo. Más aún, da alas a la idea de que la globalización y sus subproductos encuentran su origen y son dirigidos por Occidente⁴⁵.

Definitivamente, el campo de fuerzas en juego en el proceso de la globalización nos ha mostrado el camino para relativizar y replantear no sólo el papel de Europa sino la caracterización de ella misma. Corresponde de modo especial a la tercera ola de la dinámica histórica global, y como una de sus peculiaridades, la disolución de la idea o el imaginario de la excepcionalidad europea. Qué duda cabe que tanto

42 Robertson, *Tres olas de globalización...*, ob. cit., p. 276. En el orden de los discursos Europa sobresale por el pulimento de conceptos como el de soberanía popular, libertad e igualdad y, también, conceptos como el de masas, muchedumbres, mayorías tiránicas, nacionalismos, etc.

43 De Europa han salido discursos ontologizadores, es decir, deshistorizadores, como el capitalismo, la raza, la democracia, etc.

44 "La democracia no es un regalo de Occidente, es una dinámica emergente de la globalización. He ahí el error de comprensión de nuestro presente. Si la globalización se considera como la sola criatura de las potencias hegemónicas, ella y sus rasgos fundamentales seguirán siendo vistos siempre como algo impuesto y de lo que conviene desconfiar. Es indudable que para mucha gente, las recientes interconexiones globales y sus productos llegaron en forma de imperio. Pero, tal y como defiende el economista Amartya Sen, la aceptación o rechazo de las ideas y creaciones debería depender de su valor, no de su origen. ¿Debemos rechazar la penicilina y la electricidad porque sus orígenes no son autóctonos? Sen cita al poeta bengalí Rabindranath Tagore: "Todo lo que comprendemos y disfrutamos de los productos humanos pasa a ser nuestro, sea cual sea su origen" (Robertson, *Tres olas de globalización...*, ob. cit., p. 274).

45 *Ibidem*, p. 274.

la metafísica de Europa como esencia trans-histórica como la concepción eurocéntrica del sentido se han desvanecido; la globalización ha logrado desocultarse o emerger como modernidad global. ■

Bibliografía

Baricco, A., *Next: sobre la globalización y el mundo que viene*, traducción de J. González, Barcelona, Anagrama, 2002.

Bauman, Z., *En busca de la política*, traducción de M. Rosenberg, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

Bauman, Z., *Modernidad líquida*, traducción de M. Rosenberg en colaboración con J. Arrambide, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Bauman, Z., *Amor líquido: acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*, traducción de M. Rosenberg y J. Arrambide, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Bauman, Z., *Vidas desperdiciadas: la modernidad y sus parias*, traducción de P. Hermida, Barcelona, Paidós, 2005.

Bauman, Z., *Europa. Una aventura inacabada*, traducción de L. Álvarez, Madrid, Losada, 2006.

Beck, U., Giddens, A. y Lash, S., *Modernización reflexiva: política, tradición y estética en el orden social moderno*, traducción de J. Alborés, Madrid, Alianza Universidad, 1997.

Beck, U. (comp.), *Hijos de la libertad*, traducción de M. Rojas, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.

Beck, U., *Libertad o capitalismo: conversaciones con Johannes Willms*, traducción de B. Moreno, Barcelona, Paidós, 2002.

Beck, U., *Poder y contrapoder en la era global: la nueva economía política mundial*, traducción de R. M. Sala, Barcelona, Paidós, 2004.

Beck, U., *La mirada cosmopolita o la guerra es la paz*, traducción de B. Moreno, Barcelona, Paidós, 2005.

Buruma, I. y Margalit, A., *Occidentalismo: breve historia del sentimiento antioccidental*, traducción de M. Martínez-Lage, Barcelona, Península, 2005.

Fazio, H., *La globalización en su historia*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2000.

Fazio, H., "Globalización y relaciones internacionales en el entramado de un naciente tiempo global", *Análisis Político*, Enero-Abril 2006, núm. 56., pp. 51- 71.

Fazio, H., "La Historia Global: ¿Encrucijada de la contemporaneidad?", *Revista de Estudios Sociales*, Universidad de los Andes, Facultad de Ciencias Sociales, núm. 23, Abril 2006.

Giddens, A., *Consecuencias de la modernidad*, traducción de A. Lizón, Madrid, Alianza, 1993.

Giddens, A., *Modernidad e identidad del yo: el yo y la sociedad en la época contemporánea*, traducción de J. L. Gil, Barcelona, Península, 1997.

Giddens, A. [et al.], Beriain, J. (comp.), *Las consecuencias perversas de la modernidad: modernidad, contingencia y riesgo*, traducción de C. Sánchez, Barcelona, Anthropos, 1996.

Habermas, J., *El discurso filosófico de la modernidad*, traducción de M. Jiménez, Madrid, Taurus, 1989.

Habermas, J., *El Occidente escindido*, traducción de J. López de Lizaga, Madrid, Trotta, 2006.

Koyré, A., *Del mundo cerrado al universo infinito*, traducción de C. Solís, Madrid, Siglo XXI, 1979.

Lash, S., *Crítica de la información*, traducción de H. Pons, Buenos Aires, Amorrortu, 2005.

Marín, L. F., "Técnica y virtualidad", *Cuaderno de Materiales. Revista de Filosofía y Ciencias Hu-*

manas, núm. 18, Septiembre 2002 – Enero 2003, Facultad de Filosofía, Universidad Complutense. También se puede consultar en: www.filosofia.net/materiales/num/num18/Tecnivir.htm.

Marín, L. F., "El poder de la incertidumbre", Congreso Latinoamericano de Facultades de Comunicación Social, octubre de 2006, (en prensa).

Melo, J. O., "Algunas consideraciones globales sobre 'modernidad' y 'modernización'", en Viviescas, F. [et. al.] *Colombia el despertar de la modernidad*, Bogotá, Foro Nacional de Colombia, 1991.

Morin, E., *Pensar Europa. La metamorfosis de Europa*, traducción de B. Anastasi de Lonne, Barcelona, Gedisa, 1988.

Ordóñez, L., "La globalización del miedo", en *Revista de Estudios Sociales*, núm. 25, Diciembre de 2006, Facultad de Ciencias Sociales, Uniandes, Fundación Social, Bogotá.

Robertson, R., *Tres olas de globalización: historia de una conciencia global*, traducción de P. Sánchez, Madrid, Alianza, 2005.

Robertson, R., "Glocalización: tiempo-espacio y homogeneidad-heterogeneidad", en *Zona Abierta*, núm. 92/93, 2000.

Sloterdijk, P., *Si Europa despierta: reflexiones sobre el programa de una potencia mundial en el fin de su ausencia política*, traducción de G. Cano, Valencia, Pre-Textos, 2004.

Thompson, J. B., *Los media y la modernidad: una teoría de los medios de comunicación*, traducción de J. Colobrans, Barcelona, Paidós, 1998.

Tomlinson, J., *Globalización y cultura*, traducción de F. Martínez, revisión de J. L. González, México, Oxford University Press, 2001.

Vernant, J.P., *Los orígenes del pensamiento griego*, traducción de M. Ayerra y C. Gómez, Barcelona, Paidós, 1998.

Wallerstein, I., *Las incertidumbres del saber*, traducción de J. Barba y S. Jawerbaum, Barcelona, Gedisa, 2006.

Zaki, L., *Un mundo sin sentido*, traducción de F. Ferreiro, México, Fondo de Cultura Económica, 1997.

Reproduced with permission of the copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.

Lectura 06: La modernidad como imaginario: la excepcionalidad de Europa o la modernidad como geografía y como experiencia histórica de Europa. Luis Fernando Marín.

1. ¿Qué entiendes por globalización?
2. ¿ Encuentras relaciones entre los procesos globales sociales y el arte?
3. ¿Cuáles son las implicaciones de vivir en esta era tecnológica?
4. ¿Por qué el arte no debe seguir a la historia para explicarse?
5. ¿Es posible mirar el pasado para estructurar una práctica artística?
6. ¿Qué implica el proceso de la colonización en la percepción de sujeto?
7. ¿Puede el videoarte tomar postura desde lo tecnológico?

Lista de lecturas y referencias de la antología.

- Benítez, A. S. (2013). El testimonio de las imágenes. fotografía e historia. Revista General De Información y Documentación, 23(2), 455-456.
- Machado, R. P. (2002). LA RUPTURA ALIENANTE: TRADICIÓN, VANGUARDIAS, Y POSMODERNISMO/The alienating rupture: Tradition, vanguards and postmodernism. América Latina Hoy, , 19-43.
- Marín-Ardila, L. F. (2009). La modernidad como imaginario: La excepcionalidad de europa o la modernidad como geografía y como experiencia histórica de europa. Pensamiento y Cultura, 12(2), 243-261
- Melcón, P. H. (2011). ONCE TESIS PARA UNA TEORÍA MATERIALISTA DE LA FOTOGRAFÍA. Y CUATRO APROXIMACIONES METODOLÓGICAS. Nómadas, 29(1), 1-27.
- Muñoz-Muñoz, A.,M. (2014). La mujer como objeto (modelo) y sujeto (fotógrafa) en la fotografía/Woman as object (model)| subject (photographer) in the photography. Arte, Individuo y Sociedad, 26(1), 39-54.
- Vílchez, I. L. (2007). Espacio y vanguardias artísticas/Space and modern movements in art. Arte, Individuo y Sociedad, 19, 117-133.

Bibliografía general y complementaria.

Alberto, López Cuenca. Conferencia "El sentido en disputa", Cuadrante Creativo, Culiacán, México, 2011.

Alberto, López Cuenca. Mesa redonda "Nuevas prácticas de consumo y apropiación cultural", CCE Córdoba, Argentina, 2009.

Alberto, López Cuenca. "Acerca de la epistemología desbordada: conocimiento, prácticas artísticas y capitalismo cognitivo" en El incesante ciclo entre idea y acción, Carmen Cebreros (ed.) México: Museo de Arte Carrillo Gil, 2012.

Alberto, López Cuenca. El conocimiento más allá del texto. Prácticas culturales en la era de la información (UDLAP, 2012-1024)

Alberto, López Cuenca. "La obra de arte y sus significados", Revista de libros, 51, 2001.

Alberto, López Cuenca. "Arte al margen", Revista de libros, 78, 2003.

Alberto, López Cuenca. "El desarraigo como virtud: México y la deslocalización del arte en los años 90", Revista de Occidente, 285, 2005.

"Formas de vida: de Wittgenstein a las comunidades electrónicas", A parte rei, 56, marzo, 2008.

Maza Pérez, Maximiliano (1994). Guión para medios audiovisuales: cine, radio y televisión/Maximiliano Maza Pérez, Cristina Cervantes de Collado. México, D.F. : Pearson/Educación, 1994.

Tom Erlewine (2005). How to make your movie: and interactive film school. Interactive disc: 47 Maplewood Dr. Athens, Ohio, USA 45701