

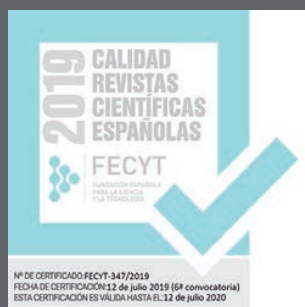


ESPACIO, TIEMPO Y FORMA 7

AÑO 2019
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED





ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2019
NUEVA ÉPOCA
ISSN 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

7

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.7.2019>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA



La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2019

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 7 2019

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL
M-21.037-1988

URL
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN
Carmen Chíncoa Gallardo · <http://www.laurisilva.net/cch>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

MISCELÁNEA · MISCELLANY

OJOS CURIOSOS Y CAPITAL: SOBRE EL TURISMO VISUAL DECIMONÓNICO

CURIOUS EYES AND CAPITAL: ABOUT NINETEENTH-CENTURY VISUAL TOURISM

Aurora Fernández Polanco¹

Recibido: 11/11/2018 · Aceptado: 13/07/2019

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2019.23038>

Resumen

Tomaré la *bubble vision* («visión burbuja») –el paradigma acuñado por Hito Steyerl con el que alude a la globalización neoliberal– como punto de partida para trazar (desde «el hoy») una incursión en la construcción estética del ojo moderno y su pulsión escópica: paseante, viajero, burgués ocioso y, sobre todo, curioso. Un paseo por la inmersión, la curiosidad y la pulsión escópica del turismo visual decimonónico dictado por el capital. Intentaré mostrar cómo ese mundo de divertimento que florecía alrededor de los aparatos de visión suponía, ya entonces, algo más que simples cambios tecnológicos en las formas de entretenimiento de masas. Lo entenderé como una forma de adiestramiento para aprender a vivir en la lógica del capital.

Palabras clave

Visión; curiosidad; capitalismo; inmersión.

Abstract

From the *bubble vision* –the paradigm proposed by Hito Steyerl to make reference to neoliberal globalization– as started point I would trace (from «today») an incursion in the aesthetic construction of the modern eye and its scopic drive: walker, traveler, idle bourgeois; and, above all, curious. A walk by the immersion, curiosity and the scopic drive of nineteenth-century visual tourism promoted by capital. I aim to show how the world of entertainment that flourished around the viewing devices meant, already then, much more than just technological changes in the forms of mass entertainment. I will suggest that it was a form of training how to live in the logic of capital.

Keywords

Vision; curiosity; capitalism; immersion.

1. Universidad Complutense de Madrid. C. e.: aferpo@gmail.com

INTRODUCCIÓN

En su conferencia especulativa² *Bubble visión: Aesthetics of isolation* («Visión burbuja: estética del aislamiento»), Hito Steyerl nos pide imaginar virtualmente un almacén de Amazon, donde se trabaja en condiciones penosas. Lo hace para demostrar cómo la realidad virtual, en tanto proceso de visión desencarnado, permite una «observación voyeurística», ya que no logra transmitir la incomodidad o la vergüenza que acompaña a la observación de personas que trabajan en condiciones difíciles. Una sensación de realismo, pero inauténtica, ya que no induce a ningún sentido de responsabilidad social. Es lo que Steyerl denomina: «turismo de identidad»³, un «viaje» que nos permite huir de la confusión y la desinformación para conducirnos a un mundo de aislamiento y escapismo. La artista lleva tiempo trabajando sobre las tecnologías inmersivas (*virtual reality*, panoramas de 360°, Facebook, etc.) que nos van adaptando a un mundo donde, poco a poco, seremos reemplazados por los sistemas de inteligencia artificial. Por ello propone un nuevo paradigma que tiene que ver con la estética del aislamiento: la «visión burbuja» (*bubble visión*). Esta propuesta de Steyerl me invita a una pequeña operación benjaminiana, una búsqueda de la «prehistoria» de la inmersión, la curiosidad y la pulsión escópica del turismo moderno dictado por el capital, y ello por estar convencida de que «un pedazo de prehistoria se ha ido fundiendo, para cada generación, con las formas de vida que eran propias de las generaciones precedentes»⁴.



IMAGEN 1: ANTONIE CLAUDET, *LECCIÓN DE GEOGRAFÍA*, 1851.

2. <<http://topicalcream.info/blog/hito-steyerl-bubble-vision-aesthetics-of-isolation-yale/>>.

3. <<https://news.yale.edu/2018/02/27/dont-be-fooled-bubble-vision-says-visiting-artist-hito-steyerl>>.

4. BENJAMIN, Walter: «Julien Green», en *Obras*. Madrid, Abada, 2007, II, 1, p. 340.

OMNÍVORA CURIOSIDAD

Para el pequeño, amante de mapas y grabados,
iguales son el mundo y su vasto apetito.
¡Ah!; Qué grande es el mundo a la luz de las lámparas!
¡Qué pequeño a los ojos del recuerdo!⁵
*Pour l'enfant, amoureux de cartes et d'estampes,
L'univers et égal á son vaste appétit.
Ah! que le monde est grand à la clarté des lampes!
Aux yeux du souvenir que le monde est petit!*

Así comienza *Le voyage* («El viaje»), el último poema de Baudelaire en *Las flores del mal*. Da la casualidad de que el penúltimo, *Le reve d'un curieux* («El sueño de un curioso»), está dedicado al fotógrafo Nadar y todo él parece ser una reflexión metafórica de la operación fotográfica. Baudelaire había dedicado *Le voyage* a Maxime du Camp, gran viajero, escritor y fotógrafo, de quien no tenemos ningún autorretrato, pero que llevó a sus máximas (y materiales) consecuencias el proceso de identificación con la fotografía. En 1853 le escribe a Nadar: «la cabeza (de Maxime du Camp) es un objetivo daguerrotipo: reproduce los viajes por medio del pensamiento como el instrumento fotográfico lo hace de forma material. Pasión y sol podrían ser su divisa»⁶. De manera que al final de *Las Flores del mal* aparecen sutilmente entretejidas las experiencias del viaje («tour-isme») y las de la fotografía⁷.

En su famoso artículo de 1959, el *salonnier* Baudelaire se despacha a gusto con el «invento» de la fotografía. Alude especialmente al fanatismo de sus devotos cuando dice aquello de que «la sociedad inmunda se precipitó como un solo Narciso a contemplar su trivial imagen sobre un trozo de metal»⁸. Lúcidamente dictaminó lo inevitable: «millares de ojos ávidos se inclinaban sobre los agujeros de un estereoscopio como sobre los tragaluces del infinito»⁹. El daguerrotipo es ya una imagen múltiple y consumible.

Ojos ávidos, dice Baudelaire: ¿por qué culpar a la fotografía de un asunto que está presente en algunos de los filósofos más influyentes de la cultura occidental? La vista, decía por ejemplo Aristóteles, sale a «cazar» formas y vuelve a casa con ese botín tan preciado para el filósofo. Un «saqueo» que nos permite acumular

5. BAUDELAIRE, Charles: *Las flores del mal*. Madrid, Cátedra, 1993.

6. Citado en BUSTARRET, Claire: «Dix autoportraits pour un anniversaire», en GUYAUX, André y MARCHAL, Sophie: *La vie romantique hommage à Loïc Chotard*. París, Presses de L'Université de París-Sorbonne, 2003, p. 121. La traducción es mía.

7. No pretendo aquí una visión histórica del turismo. La bibliografía es muy extensa, pero me han sido de utilidad los trabajos de BOYER, Marc: *L'invention du tourisme*. París, Gallimard, 1996. Una síntesis en castellano: BOYER, Marc: «El turismo en Europa, de la Edad Moderna al siglo XX», en *Historia Contemporánea*, n.º 25, pp. 13-14. VENAYRE Sylvain: «Pour une histoire culturelle du voyage au XIX^e siècle», *CAIRN*, 21 (2006), pp. 5-21. También, entre nuestros investigadores, el grupo de investigación de la Universidad de La Laguna que coordina José Díaz Cuyás, *Turicom*, <<https://turicom.es/>>.

8. BAUDELAIRE, Charles: «El público moderno y la fotografía», en *Salones y otros escritos sobre arte*. Madrid, Visor, 1996, p. 232.

9. *Ibidem*.

tesoros en el depósito de lo visto. De este modo, la comprendemos como un sentido esencialmente posesivo. También San Agustín va a insistir en «los placeres de la vista» (*concupiscentia oculorum*), en la «curiosidad» que nos hace sentir fascinación ante la imagen de un cadáver desgarrado o ante un lagarto que caza moscas; una inclinación humana por el «apetito desordenado de experimentar y conocer cosas nuevas»¹⁰ con la que no estaba muy de acuerdo. En ese mismo sentido, Pascal no duda en equiparar la curiosidad con la vanidad y el orgullo: «lo más frecuente no es querer saber más sino poder hablar de ello; de otro modo no se viajaría por mar, si no se había de decir jamás nada de ello»¹¹.

Voltaire, que en su *Diccionario filosófico* se ocupa de la C de curiosidad, tiene una novela filosófica al respecto – *Micromegas* – en la que trata la visita de «un habitante de la estrella Sirio al planeta Saturno»:

-Decidme lo primero ¿cuántos sentidos tienen los hombres en vuestro país?

-Nada más que setenta y dos –contestó el académico–. Créame que todos los días nos lamentamos de esta limitación. Nuestra imaginación va más allá de nuestras posibilidades, por lo que nos parece que con nuestros setenta y dos sentidos, nuestro anillo y nuestras cinco lunas, no tenemos bastante; en realidad nos aburrimos mucho a pesar de nuestros setenta y dos sentidos y de las pasiones que de ellos se derivan.

-Lo creo –dijo Micromegas–, porque nosotros tenemos cerca de mil sentidos y todavía nos quedan no sé qué vagos deseos, no sé qué inquietud, que sin cesar nos advierte que somos muy poca cosa y que hay seres mucho más perfectos¹².

De todo ello da cuenta Hans Blumemberg cuando incluye la curiosidad en el catálogo de vicios modernos¹³ y argumenta que, de Descartes a Heidegger, la curiosidad ha tenido siempre muy mala prensa.

Ciertamente, todos ellos son problemas que atañen a la filosofía, pero puede no ser casual que la insistencia de la tradición idealista en una percepción absorta y atemporal (porque funda un modo de contemplación estética que «imita» la entrega del místico a dios) tenga su contrapartida *material* (e inferior) en los orígenes de la estética (*aisthesis* en griego es sensación), que había nacido en el seno de una clase ociosa como un discurso del cuerpo, «en contraste con el dominio más espiritualizado del pensamiento conceptual»¹⁴. Es en este ámbito de la nueva modernidad urbanita donde me interesa ubicar al ojo curioso¹⁵. No por ello me olvido de determinadas excursiones por «otros mundos», los fantásticos que, en el Siglo de las Luces, habían sido un tanto arrinconados por el esplendor de la Razón. Ya se sabe que la afición a la fantasía no se puede reprimir: sale por donde menos se espera. En este sentido, y coincidiendo con la época de Robespierre, tenemos

10. AGUSTÍN de HIPONA: *Las Confesiones*, libro X, cap. XXXV. Madrid, Gredos, 1968, p.438.

11. PASCAL, Blaise: *Pensamientos*. Madrid, Cátedra, 2008, pensamiento 152.

12. VOLTAIRE: «Micromegas, 2», en *Cuentos completos en prosa y verso*. Madrid, Siruela, 2006, p. 124.

13. BLUMEMBERG, Hans: *La legitimación de la Edad Moderna*. Valencia, Pre-textos, 2008, p. 309.

14. EAGLETON, Terry: *La Estética como Ideología*. Madrid, Trotta, 2006, p.65. Sobre «paseo» y «paseante», es ya imprescindible entre nosotros el estudio de BOZAL, Valeriano: *Historia de las ideas estéticas*. Madrid, Historia 16, 1998.

15. FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: «La curiosidad como saber del cuerpo», en *Crítica visual del saber solitario*. Bilbao, Consonni, 2019.

noticia de que se celebraron en París las populares «fantasmagorías» que realiza con su linterna mágica un físico burlón e ilustrado de sobrenombre Robertson. Allí, en el convento de los Capuchinos, tenían lugar espectáculos «sobrenaturales» que ponían la carne de gallina al auditorio. La linterna mágica era un invento del jesuita Athanasius Kircher quien la utilizó ya en el siglo XVII para hacer ver los horrores del infierno. Kircher también había inventado otros artilugios como una «máquina de metamorfosis», de manera que ya podemos pensar que tenemos un pasado en lo que a nuestro mundo «interactivo» se refiere. No en vano, para el historiador J. A. Maravall, el Barroco era ya una «época de masas», una cultura en la que se desarrollaron mecanismos de «acción masiva»¹⁶.

EL OJO CURIOSO DE LA CLASE OCIOSA

En 1771, una carta del abad Galiani a Madame de Epinay pone de relieve que «si bien el sentimiento de la felicidad no resulta de satisfacer la curiosidad, esta última sí sería, a la inversa, el síntoma más seguro de la felicidad»¹⁷: una nación es tanto más feliz cuanto más curiosa. París, como capital de la curiosidad, era la prueba fehaciente. Galiani lo tenía muy claro. Si conducimos esta «antropología de la curiosidad» hacia el nacimiento de la Estética moderna, comprenderemos de otra manera la tan condenada concupiscencia de los ojos, que se hizo presente y necesaria en los albores del siglo XVIII, esta vez en Inglaterra, dando lugar a modos de ver denominados pintorescos, donde la mirada no se recoge en el interior, donde la novedad y la sorpresa son siempre fuente de placer. Los libros denominados de «viajes pintorescos» describen las experiencias de la gente (culto y pudiente) que iba a ver «con sus propios ojos» para completar su *Bildung*. El crítico inglés del siglo XIX, John Ruskin, cuenta en sus memorias¹⁸ que desde muy niño viajaba con sus padres y prefería hacerlo a lugares cuya lengua fuera desconocida, así podía dedicarse a una contemplación abstracta hacia el mundo de formas, olores y colores: lo que Balzac denominaba la gastronomía del ojo. Una atención ética hacia la autoformación en sentido moral, que a veces es indistinguible del puro egoísmo. Este turista burgués, el ojo curioso de la clase ociosa, ha sido calificado como *egotourist*, preocupado únicamente por el auto-desarrollo (*self-development*)¹⁹.

Si bien «curiosidad y espectáculo» están íntimamente unidas en la nueva sociabilidad ilustrada, «pues ocuparán las calles de la ciudad, esos espacios de encuentro, de flujo, de comunicación y reconocimiento social»²⁰, el bullicio de la escena metropolitana se incluyó de pleno derecho en estos placeres fugitivos y contingentes que aportaba la experiencia de la metrópoli decimonónica. Había tanto que ver,

16. FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: «Visión y modernidad: de Baudelaire a Warhol», *Acto: Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, nº 0 (2001), pp. 11-30. <<https://reacto.webs.ull.es/pg/no/1.htm>>.

17. BLUMENBERG, Hans: *op. cit.*, p. 408.

18. RUSKIN, John: *Praeterita. Memorias de un esteta victoriano*. Madrid, Langre, 2018.

19. SMITH, Mick y DUFFY, Rosaleend: *The Ethics of Tourism Development*. Londres, Routledge, 2003, p. 54.

20. VEGA, Jesusa: *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada*. Madrid, CSIC, 2010, p.331.



FIGURA 2: T. MAURISSET, LA «DAGUERROTIPOMANÍA», LE CHARIVARI, 8 DE DICIEMBRE DE 1839.

que el ojo moderno no daba abasto. Así, cuando Baudelaire escribe *El pintor de la vida moderna* considera al artista metropolitano dedicado a lo fugitivo, lo transitorio y lo contingente como «un caleidoscopio dotado de conciencia»²¹. El caleidoscopio, que había sido inventado en 1815 por un científico naturalista escocés, juega con la descomposición y la proliferación de formas y colores. No es extraño entonces que Walter Benjamin (*apud* Baudelaire) lo tomara como una metáfora de la modernidad «distráida», fragmentada y abstracta por venir²². Aun así, no creo que insistamos lo suficiente en el hecho de que esa abstracción tuviera mucho que ver con la fantasmagoría resultante del fetichismo de la mercancía. Marx y Engels consideraban en la década de 1840 que «la multiplicidad que tanto había seducido a Baudelaire era una farsa (...) un truco literalmente hecho de espejos». En lugar de producir algo nuevo, el caleidoscopio se limitaba a repetir una imagen única. En el ataque que dirigen a Saint Simon en *La ideología alemana*, sostienen que «una imagen caleidoscópica» está «enteramente compuesta de reflejos de sí misma»²³.

Desde la Revolución Industrial, el auge de la burguesía va acompañado de una especie de «locura por ver». Todos parecían demandar imágenes de actualidad. Para calmar realmente el ansia y la pasión por ver, habría que «daguerrotipar» el mundo. Así lo muestra la caricatura realizada por Maurisset para *Le Charivari* el 8 de Diciembre de 1839: la «daguerrotipomanía», es decir, la patología que se desprende de ese querer fotografiarlo todo (figura 2). Hasta «las ventanas de los vagones

21. BAUDELAIRE, Charles: *El pintor de la vida moderna*. Valencia, Pre-textos, 1995.

22. FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: «Visión y modernidad...», nota 1; CASTELLANO, Tania: *Inicio, búsqueda, distracción: un análisis de la distracción en Walter Benjamin*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2012.

23. CRARY, Jonathan: *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia, Cendeac, 2008, p. 152.

del tren funcionaban para el viajero moderno como una cámara fotográfica: eran mecanismos y plataformas de archivación»²⁴.

Consumir el mundo se adaptaba muy bien a la lógica del capital. Ojos curiosos y capital²⁵. Panoramas, cosmoramas, estereoscopios, kinetoscopios o dioramas, estos artilugios que introducen además la dimensión tiempo, ya fascinan en el XVIII²⁶. Hasta Diderot, el estricto *salonier*, llegó a cansarse de mucha mala pintura expuesta y a reconocer sus preferencias por la magia de los dioramas²⁷.

Con la mecanización de la visión humana, las imágenes, desprendidas de su referente, iban a ser consumidas, intercambiadas en un sistema de distribución que generaría inevitablemente un nuevo tipo de observador. En la calle se hacía cola para entrar en los dioramas. El público no se hallaba «ante» una imagen, como en los salones de pintura, sino «inmerso» en ella, con la ilusión de estar en París o en Moscú, en medio de una batalla o en exóticos paisajes; una especie de «realidad virtual» de magia y emoción. En 1827, el fotógrafo Niépce (no por casualidad de nombre Nicéforo, como el patriarca de Constantinopla defensor de los iconos) le escribe a su hijo desde París: «Estas representaciones son tan reales, hasta el ínfimo detalle, que uno llega a creer que está viendo la naturaleza rústica y salvaje, con toda la ilusión que pueden aportar el encanto de los colores y la magia del claro-oscuro. La ilusión es tan grande que uno se siente tentado de dejar la butaca, pasearse al aire libre y subir a la cima de la montaña»²⁸.

Al diorama le había precedido como primer espectáculo de inmersión ilusionista el panorama, invención que debemos al inglés Robert Baker. Panorama: «verlo todo». El primer panorama pintado de Francia se había instalado en un *passage*, esos espacios mezcla de calle e interior, centros de comercio de mercancías de lujo donde desde principios del siglo XIX se paseaba el ocioso *flâneur* con su tortuga para demostrar que tenía todo el tiempo del mundo: «el flâneur dejaba de buen grado que éstas le prescribiesen su *tempo*. De habersele hecho caso, el progreso hubiera tenido que aprender ese *paso*. Pero no fue él quien tuvo la última palabra, sino Taylor, que hizo una consigna de su «abajo el callejeo»²⁹.

Desde 1800, el *Pasaje de los Panoramas* de París albergaba en su interior una inmensa rotonda. Esta estructura de los primeros panoramas, cubierta por enormes lienzos pintados, hacía del espectador el centro de un mundo que estaba prácticamente al alcance de su mano. El hecho de que fueran circulares ayudaba también a los valores de infinitud y oscuridad necesaria para sentir ese «agradable horror»

24. ROBLES, Rocío: *Pintura de humo. Trenes y estaciones en los orígenes del arte moderno*. Madrid, Siruela, 2008, p. 24.

25. Hago un guiño al título del libro de ZAFRA, Remedios: *Ojos y capital*. Bilbao, Consonni, 2015.

26. Para el caso español, véase, VEGA, Jesusa, *op. cit.*

27. GUERREIRO, Fernando: «O cinema e Diderot», *Cultura*, 34 (2015), Online: <<http://journals.openedition.org/cultura/2467>>. Visto el 18 de octubre de 2018.

28. Citado en CORONADO E HIJÓN, Diego: «De la publicación de la fotografía a la fotografía publicada: en torno a los orígenes decimonónicos publicitaria», *Ámbitos*, 3-4 (2º Semestre 1999-1er Semestre 2000), pp. 221-245. Online: <<https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/67411/revista-comunicacion-ambitos-03-04-209-233.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Vid. NIEPCE, Nicéphore, *Correspondence et papiers*. Saint-Loup de Varennes, Maison Niepce, 2003, 2 vols. Online: <<http://www.photo-museum.org/es/niepce-correspondance-et-papiers-accessible-en-ligne/>>.

29. BENJAMIN, Walter, *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid, Taurus, 1972, p. 70.

propio de las experiencias ante los paisajes sublimes. Puesto que todos querían viajar y ver más cosas, se idearon incluso «panoramas transportables», como los cosmoramas. En el denominado *Kaiserpanorama*, o *Panorama Imperial* en Berlín (figura 3), las imágenes aparecían automáticamente, se sucedían unas a otras y apenas se detenían:

Cuando entré allí por vez primera, hacía tiempo que había pasado la época de las delicadas pinturas paisajísticas. Pero no se había perdido nada del encanto cuyo último público fueron los niños. Así, una tarde quiso persuadirme, a la vista de la imagen transparente de la villa de Aix, de que yo había jugado en la luz oliva que fluye a través de las hojas de los plátanos sobre el ancho Cours Mirabeau, en una época que nada tenía que ver con otros tiempos de mi vida (...) era como si hasta hubiera podido oír el viento y las campanas, si hubiese estado más atento³⁰.

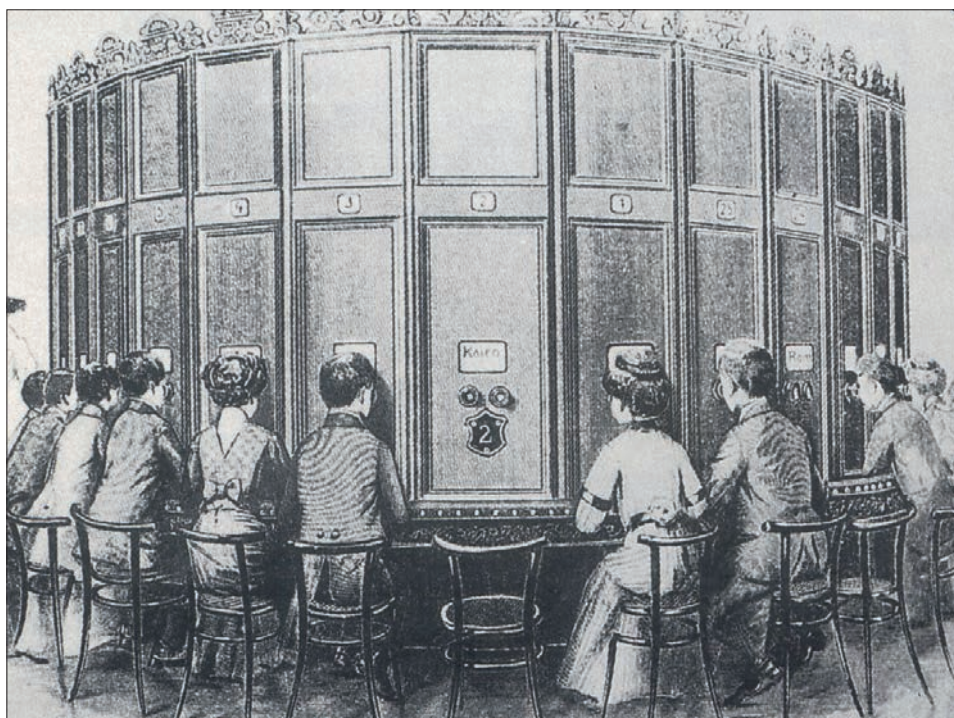


FIGURA 3: KAISERPANORAMA. CIRCA 1900.

Tanto a Niépce como a Walter Benjamin les apetecería caminar y jugar en los paisajes, pero el concepto de panorama conlleva también la idea «visual» de paisaje que se fragua en el XVIII: un(a) paseante ocioso/a, un(a) observador/a desinteresado/a, que no solo observa la tierra, sino que es consciente de que lo está haciendo de una manera estética. Las actividades productivas del campo se ocultan a los ojos de los que habitan los centros de poder con todo tipo de diseño paisajístico: se compone un escenario para la mirada. Coleridge lo expresa muy

30. BENJAMIN, Walter: «Panorama Imperial» en *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid, Alfaguara, 1982, pp. 20-21.

bien en este verso cuando contempla desde arriba la tierra y experimenta, con cierta perturbación, su serena composición:

¡Es calmo, en verdad!, tan calmo que perturba
Y contraría la meditación con su extraño
Y extremado silencio. Mar, colina y bosque
¡Esta aldea populosa, ¡mar y colina y bosque,
Con todas las innumerables actividades de la vida
Inaudibles como sueños!³¹.

En definitiva, las guías de París hablaban de un verdadero microcosmos, mundos fantásticos que giraban en torno a las mercancías de lujo expuestas a los transeúntes; mundos de una burguesía ávida de novedades donde se encuentra con el espectáculo de ella misma, además de servirse de los elementos espaciales y visuales necesarios para aprender a vivir en la lógica del capital. Además de la sed de novedades que se calmaba ante los escaparates, la burguesía perseguía aplacar la sed de ver otros mundos. Por ello, las primeras exposiciones universales –el filósofo Peter Sloterdijk lo ha tratado de modo sugerente–³², fueron pensadas como metáforas del capitalismo; ciertamente los asistentes eran sometidos a «experiencias atencionales prefabricadas»³³; de ello dieron cuenta en sendos escritos, entre otros asistentes, Dostoievski y Mallarmé.

MODOS DE VER POPULARES

Cámaras oscuras, atracciones ambulantes, linternas mágicas, fantasmagorías y teatros de sombras no sólo fueron considerados vulgares y de escasa calidad, sino de cierto carácter subversivo. Al parecer, en 1863 se llevó a cabo un acto en una pensión madrileña que se ha tomado como parte de las conspiraciones que rodearon a la Revolución del 68. Una noche, la patrona de la pensión dejó a oscuras el comedor, colocó una tela blanca en la pared, encendió una linterna mágica e invitó a sus huéspedes a viajar por el mundo. Ocurrió que allí, entre la proyección de vistas de ciudades extranjeras, aparecían mezcladas caricaturas de lo que se denominaba «la camarilla de la reina». La noticia llegó a oídos de la policía secreta, que se personó en la pensión llevándose detenida a la patrona y a su linterna³⁴. Estos artilugios podían ser «soporte habitual para los ataques contra los privilegios de la nobleza y la monarquía. Un modesto instrumento de transformación social, pues introducía progresivamente en sus vistas elementos de crítica social y política,

31. Citado en WILLIAMS, Raymond: *El campo y la ciudad*. Buenos Aires, Paidós, 2001, p. 170.

32. SLOTERDIJK, Peter: *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*. Madrid, Siruela, 2007.

33. Álvaro Marcos nos avisa de que «del shock que supuso este espacio pionero de experiencias atencionales prefabricadas (...) dieron cuenta en sendos escritos, entre otros asistentes a la exhibición de aquel año, Dostoievski y Mallarmé». MARCOS, Álvaro: *Esto es agua: contra la inercia. La expropiación de la atención. Reivindicación del ejercicio atento de sí*. (Trabajo fin de Master inédito), dirigido por Fernando Broncano, Universidad Carlos III, Octubre 2011, p. 42.

34. Según las memorias de Emilio Gutiérrez Gamero, recogidas por Juan Antonio Cabero, en SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza*. Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1994, p.100.

ausentes todos ellos de los temas alegóricos y fantásticos que habían dominado hasta finales del XVIII»³⁵. El pensamiento ilustrado trata de apartarse de estas prácticas³⁶, y los estudios de alta cultura que de él son deudores, han desestimado este mundo como un «aparte» sin interés, sin darse cuenta de que en ellos latían agazapados los fantasmas del presente.

Estos artilugios populares dejaban inevitablemente su impronta (y su disciplina) en los hábitos visuales. Proust, por ejemplo, no sabría dar cuenta de muchas de sus experiencias *En busca del tiempo perdido* sin echar mano de estos ingenios ópticos. Cuenta el narrador que, mientras estaba acostado, miraba el kaleidoscopio para tener una percepción de su cuarto donde él no era más que «una ínfima parte», hecho que saboreaba «gracias a un momentáneo resplandor de consciencia»³⁷. Una habitación que, gracias a la linterna mágica que su familia le había regalado, dejaba de tener sólidas paredes para estar constituida por «irisaciones impalpables, por sobrenaturales apariciones multicolores». Era, desde luego, otra forma de viajar sin necesidad de estimulantes.

El crítico de cine André S. Labarthe considera que hemos de remontarnos al teatro del siglo XIX para encontrarnos con la figura del espectador cinematográfico. El teatro entonces «era un plano único, un plano general, un plano fijo, con escenario, accesorios, gente que entraba, salía, hacía gestos. Pero había un instrumento que permitía a los espectadores de teatro intervenir en ese plano único y dividirlo en trozos. El binocular. Con él el espectador entero, con su psicología, sus fantasmas, sus obsesiones, podía trabajar en el interior de ese plano hasta practicar en él verdaderos cortes»³⁸. Los prismáticos constituyen entonces una «técnica del observador», en el sentido que le otorga J. Crary, quien relaciona determinados aparatos ópticos de diversión popular con los nuevos conocimientos empíricos sobre el estatuto fisiológico del observador. Antes incluso del nacimiento de la fotografía, se operó un cambio fundamental en los modos de ver. De la óptica geométrica que tenía como modelo la cámara oscura en los siglos XVII y XVIII, se pasa a la óptica fisiológica basada ahora en la autonomización de la visión. El estereoscopio, por ejemplo, es «indisociable de los debates de principios del XIX sobre la percepción del espacio»³⁹, pues tenía que ver con la formalización del funcionamiento fisiológico de la visión binocular. En el siglo XIX, al pasar de una óptica geométrica a una fisiológica, la vista se separa de los demás sentidos y cobra una autonomía propia. Este dispositivo

35. FRUTOS ESTEBAN, Francisco Javier: *La fascinación de la mirada. Los aparatos precinematográficos y sus posibilidades expresivas*. Valladolid, Junta de Castilla y León/Semana Internacional de Cine, 1996, p. 90.

36. A los espectáculos de sombras chinescas «pronto les harían competencia las linternas mágicas, el más perfeccionado de los aparatos ópticos, cuya proliferación había pretendido atajar tiempo atrás Campomanes mediante una real célula (...) se trataría ahora de frenar el flujo de imágenes, cuyo poder de sugestión debía ya ser patente (...) este carácter populista y potencialmente subversivo de la linterna mágica (o su variante más moderna, las Fantasmagorías de Robertson) se reiteran en 1826, cuando las autoridades no ven con buenos ojos su exhibición en Madrid, ya que requieren la oscuridad y ello favorece el desenfreno» SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *op. cit.*, p. 100.

37. Sin duda Proust, «involuntariamente», tenía bien aprendido aquel fragmento de *El pintor de la vida moderna* donde Baudelaire hablaba de él como de un «caleidoscopio dotado de consciencia».

38. COMOLLI, Jean Louis: «El lugar del espectador (Entrevista con André S. Labarthe)», en *Filmar para ver*. Buenos Aires, Simurg, 2002, p.167.

39. CRARY, Jonathan: *op. cit.*, p.157.

decimonónico por excelencia, siempre según Crary, «mediante el que se construía tangibilidad (o relieve) a través de una simple organización de sugerencias ópticas (y la integración del espectador como uno de los componentes del aparato), erradica el campo mismo sobre el cual se organizó el conocimiento del XVIII»⁴⁰.

Cuando, en 1838, Charles Wheatstone presentó su estereoscopio, a buen seguro no era consciente de que podría llamar a su invento un «medio de masas», pero, a partir de entonces, la gente no tendría necesariamente que salir de casa ni para ver el mundo, ni para asomarse a otros mundos o ejercitar su imaginación con formas y colores. Fue David Brewster quien realmente inventa el estereoscopio con dos lenti-llas, que sustituyó al de espejos, y fabrica el primer aparato en «estéreo» que ofreció en 1850, en vísperas de la Exposición universal de Londres, a una entusiasta Reina Victoria. El invento se comercializa a gran escala por Europa y América. En 1856, la London Stereoscopic Company había vendido más de quinientos mil aparatos. Hacia 1870 y hasta bien entrado el siglo XX, el modelo «Holmes & Bates» será el visor este-reoscópico (con su caja de manera incluida) más utilizado para el «turismo práctico»⁴¹.



FIGURA 4: «EL ESTEREÓGRAFO COMO EDUCADOR», 1901, POR UNDERWOOD & UNDERWOOD.

En las fotografías que retratan el interior de la época del Segundo Imperio, es habitual ver a la gente entregada al divertimento proporcionado por la fotografía estereoscópica (figura 4). Y dado que, para conseguir su efecto el estereoscopio necesita objetos que funcionen como espacio en los primeros planos, se adecuaba perfectamente al *horror vacui* que imperaba en el gusto burgués de la época. Así, los asuntos más solicitados tenían que ver con colecciones de arte, interiores llenos de bibelots o ciudades atascadas. Un dato significativo para la teoría feminista es que algunos adultos masculinos tenían su propio «mundo» tangible: en casa del fotógrafo Auguste Belloc, la policía requisó en 1860 unos cinco mil clichés

40. *Ibidem*, p. 95.

41. HERNÁNDEZ LATAS, José Antonio: «Zaragoza en la fotografía estereoscópica de principios del siglo XX: 'el turismo práctico'», en *III Coloquio de Arte Aragonés. La ciudad de Zaragoza entre 1908 y 2008*. Gobierno de Aragón y Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 509- 522.

obscenos, vistas estereoscópicas de asuntos licenciosos, pornográficos diríamos hoy⁴². Todos estos mundos no eran figurados por pintores, sino que habían entrado en «contacto» directo con las cosas gracias al mecanismo fotográfico, garantía de veracidad. Para Crary, el estereoscopio «en tanto instrumento de representación era intrínsecamente *obsceno*, en su sentido más literal. Hacía añicos la relación *escénica* entre espectador y objeto, inherente a la estructura fundamentalmente teatral de la cámara oscura»⁴³. Quizá su éxito tuviera que ver con esa inquietante tactilidad que se desprende de su efecto. El mundo no aparece unificado como ocurre con la tridimensionalidad lograda por el efecto de la perspectiva, sino como separado en láminas que el ojo va recorriendo sin acabar de conseguir una unificación óptica. La claridad de cada una de estas capas es en efecto fascinante en su desorden; alucinatoria, pero inquietante porque no logramos construir un campo homogéneo. Habría que preguntarse si la «sinistra tactilidad» propia de la visión estereoscópica no sería una de las causas de su obsolescencia. De igual modo, el escaso éxito de los cines 3D debe indicar algo semejante⁴⁴.

VOLVEMOS AL INICIO

Ahora que hablamos de «inmersión», «interactividad» y decimos que «navegamos» por Internet, no somos conscientes de que estamos en la vía de un hábito que nos constituye desde hace ya más de dos siglos. La sala *Omnimax*, por ejemplo, difunde la imagen a través de un ángulo óptico de 180° superior al de la visión binocular humana (120° alrededor). La pantalla envuelve pues al espectador. Supera por tanto sus capacidades perceptivas. Nos hace pensar inevitablemente en las rotondas de los *panoramas*. Según Buci-Glucksmann, esos *spiriti*, imágenes ópticas, numéricas sintéticas y otras redes entre las que vivimos, se han generalizado de tal forma que las nuevas cartografías del mundo pasan con mucho por encima de los territorios a través de las autopistas de la información del ciberespacio en un devenir común de la mundialización y la globalización⁴⁵. ¿Nos habremos convertido todos en Ícaros en el mundo encantado de los mapa-mundi virtuales, sin caída posible?⁴⁶ ¿O haremos libremente esa caída como ha sugerido Steyerl en su propuesta sobre la verticalidad, antes de ocuparse de las burbujas y la inmersión?: «Los aviones amplían el horizonte de la comunicación y actúan como cámaras aéreas que proporcionan el fondo para las vistas cartográficas aéreas. Los aviones teledirigidos realizan reconocimientos y seguimientos y matan. Pero la industria del ocio también se mantiene ocupada. Especialmente en el cine 3D, las nuevas características de las vistas aéreas se explotan

42. Va más allá del contenido de estas páginas el hecho de profundizar en un análisis crítico (y necesario) de las relaciones del estereoscopio y del «exotismo», revisitado, en la estela de Edward Said, por los estudios poscoloniales.

43. CRARY, Jonathan: *op. cit.*, pp. 167-168.

44. Para Crary «la simulación de una tangibilidad tridimensional roza demasiado cerca los límites de la verosimilitud aceptable», CRARY, Jonathan: *op. cit.*, p. 168.

45. BUCI-GLUCKSMANN, Christine: «Icare aujourd'hui: l'oeil éphémère», en *L'oeil cartographique de l'art*, París, Galilée, 1996, pp. 145-171.

46. BUCI-GLUCKSMANN, Christine: *op. cit.*, p. 145. La traducción es mía.

al máximo escenificando vuelos vertiginosos en abismos. Casi podríamos decir que dos avances como el 3D y la construcción de mundos verticales imaginarios (prefigurados en la lógica de los juegos de ordenador) son esenciales el uno para el otro. El 3D intensifica además las jerarquías del material requerido para acceder a esta nueva visualidad. Como ha señalado Thomas Elsaesser, un entorno de hardware que integre aplicaciones militares, de vigilancia y de entretenimiento genera nuevos mercados para el hardware y el software»⁴⁷.



FIGURA 5: BIOSFERAS DE AMAZON.

<<http://topicalcream.info/blog/hito-steyerl-bubble-vision-aesthetics-of-isolation-yale/>>.

Vivimos la mayoría del tiempo en un espacio de visualización dinámico, carecemos de horizonte y suelo firme, según explica Hito Steyerl, y, contradictoriamente, esta cultura de la *civilization in recline* («civilización recostada») ⁴⁸ es heredera de las propuestas de McLuhan, que fue el primero en hablar de captura o inmovilización. Luego sólo tendría que llegar la total integración/habitación entre sujeto y medio: llegaríamos a vivir en la imagen, a identificarnos con ella, por lo que, sin remedio, desapareceríamos. Esta es, en definitiva, la tesis que sostiene Hito Steyerl en su «conferencia especulativa» (*speculative lecture*) *The bubble vision* (figura 5): hacemos «clic» en los iconos esféricos que nos transportan a mundos virtuales realistas; somos absolutamente centrales como espectadores, pero nuestro cuerpo desaparece de la escena en la operación, como desaparece paulatinamente en la abstracción de los

47. STEYERL, Hito: «En caída libre. Un experimento mental sobre la perspectiva vertical», en *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2014.

48. Así denominada ya desde la década de los 90 por Kroker y Weinstein: KROKER, Arthur y WEINSTEIN, Michael A.: *Data Trash: The Theory of the Virtual Class*. New York, St. Martin's, 1994. Vid. BOGARD, William, «Distraction and Digital Culture». <<https://journals.uvic.ca/index.php/theory/article/view/14600>>.

números que inflan las burbujas económicas neoliberales. Lo *virtual* está por todos los lados: la 3D en Internet, los simuladores de vuelo, de conducta, las animaciones en tiempo real... La advertencia es clara: ¡la ilusión de realidad nos hace olvidar la realidad!: «Las raíces de la devastación psíquica que golpea a las generaciones post-alfabéticas se encuentran en el enrarecimiento del contacto corpóreo y afectivo, en la modificación horrorosa del ambiente comunicativo, en la aceleración de los estímulos a los que la mente es sometida»⁴⁹. Olvido que, como afirma Bifo, forma parte de las patologías del semiocapitalismo. Quizá sea momento para repensar la experiencia moderna de la autenticidad a la sombra dialéctica de la alienación. Es decir, volver a pensar juntas las palabras «turismo y revolución», como haría Dean MacCannell, esta vez «al calor» de las protestas de los años sesenta, las experiencias «auténticas» y la «microsociología de la vida cotidiana»⁵⁰.

49. BERARDI, Franco (BIFO): *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires, Tinta Limón Editores, 2010, p.75.

50. DÍAZ CUYÁS, José: «Arte, turismo y autenticidad. Dean MacCannell en conversación con José Díaz Cuyás», *Concreta*, 10, 2017, p. 35.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUSTÍN DE HIPONA: *Las Confesiones*. libro X, cap. XXXV, Madrid, Gredos, 1968.
- BAUDELAIRE, Charles: *Las flores del mal*. Madrid, Cátedra, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles: «El público moderno y la fotografía», en *Salones y otros escritos sobre arte*, Madrid, Visor, 1996.
- BENJAMIN, Walter: *Iluminaciones II. Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid, Taurus, 1972.
- BENJAMIN, Walter: «Panorama Imperial», en *Infancia en Berlín hacia 1900*. Madrid, Alfaguara, 1982.
- BENJAMIN, Walter: «Julien Green», en *Obras*, II, I. Madrid, Abada, 2007.
- BERARDI, Franco (BIFO): *Generación post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires, Tinta Limón Editores, 2010.
- BERARDI, Franco (BIFO): *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación colectiva*. Buenos Aires, Caja negra, 2017.
- BLUMEMBERG, Hans: *La legitimación de la edad moderna*. Valencia, Pre-textos, 2008.
- BOGARD, William: «Distraction and Digital Culture». <<https://journals.uvic.ca/index.php/theory/article/view/14600>>.
- BOZAL, Valeriano: *Historia de las ideas estéticas*, Ed. Historia 16, 1998.
- BUCCI-GLUCKSMAN, Christine: *Icare aujourd'hui: l'oeil éphémère*, en *L'oeil cartographique de l'art*, París, Galilée, 1996.
- BUSTARRET, Claire: «Dix autoportraits pour un anniversaire», en Guyaux, André y Marchal, Sophie: *La vie romantique hommage à Loïc Chotard*. París, Presses de L'Université de París-Sorbonne, 2003.
- COMOLLI, Jean Louis: «El lugar del espectador (Entrevista con André S. Labarthe)» en: *Filmar para ver*, Buenos Aires, Simurg, 2002.
- CORONADO e HIJÓN, Diego: «De la publicación de la fotografía a la fotografía publicada: en torno a los orígenes decimonónicos publicitaria», en *Ámbitos*, 3-4 (2º Semestre 1999-1er Semestre), 2000. Online: <<https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/67411/revista-comunicacion-ambitos-03-04-209-233.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>.
- CRARY, Jonathan: *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia, Cendeac, 2008.
- DÍAZ CUYÁS, José: «Arte, turismo y autenticidad. Dean MacCannell en conversación con José Díaz Cuyás», en *Concreta*, 10 (2017).
- EAGLETON, Terry: *La Estética como Ideología*. Madrid, Trotta, 2006.
- FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: «La curiosidad como saber del cuerpo», en *Crítica visual del saber solitario*. Bilbao, Consonni, 2019.
- FERNÁNDEZ POLANCO, Aurora: «Visión y modernidad: de Baudelaire a Warhol», *Acto: Revista de pensamiento artístico contemporáneo*, 0 (2001), pp. 11-30. <<https://reacto.webs.ull.es/pg/no/1.htm>>.
- FRUTOS ESTEBAN, Francisco Javier: *La fascinación de la mirada. Los aparatos precinematográficos y sus posibilidades expresivas*. Valladolid, Junta de Castilla y León/Semana Internacional de Cine, 1996.
- GUERREIRO, Fernando: «O cinema e Diderot», *Cultura*, 34 (2015). <<http://journals.openedition.org/cultura/2467>>.

- KROKER, Arthur & WEINSTEIN, Michael A.: *Data Trash: The Theory of the Virtual Class*. New York, St. Martin's, 1994.
- MARCOS, Álvaro: *Esto es agua: contra la inercia. La expropiación de la atención. Reivindicación del ejercicio atento de sí*. Trabajo fin de Master no publicado dirigido por Fernando Broncano, Universidad Carlos III, Octubre 2011.
- NIEPCE, Nicéphore: *Correspondence et papiers*. ed. Manuel Bonnet y Jean Louis Marignier, Saint-Loup de Varennes, Maison Niepce, 2003, 2 vols. <<http://www.photo-museum.org/es/niepce-correspondance-et-papiers-accessible-en-ligne/>>.
- PASCAL, Blaise: *Pensamientos*. Madrid, Cátedra, 2008.
- ROBLES, Rocío: *Pintura de humo. Trenes y estaciones en los orígenes del arte moderno*. Madrid, Siruela, 2008.
- RUSKIN, John: *Praeterita. Memorias de un esteta victoriano*. Madrid, Langre, 2018.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín: *Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza*. Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1994.
- SLOTERDIJK, Peter: *En el mundo interior del capital. Para una teoría filosófica de la globalización*. Madrid, Siruela, 2007.
- SMITH, Mick y DUFFY, Rosaleend: *The Ethics of Tourism Development*. Londres, Routledge, 2003.
- STEYERL, Hito: «En caída libre. Un experimento mental sobre la perspectiva vertical», en *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2014.
- VOLTAIRE: «Micromegas, 2», en *Cuentos completos en prosa y verso*. Madrid, Siruela, 2006.
- WILLIAMS, Raymond: *El campo y la ciudad*. Buenos Aires, Paidós, 2001.
- WING, Paul: *Stereoscopes The first one hundred years*. Nashua, New Hampshire, Transition Publishing, 1996.
- ZAFRA, Remedios: *Ojos y capital*. Bilbao, Consonni, 2015.



SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

AÑO 2019
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

7



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

Dossier per Filippo Camerota: *L'Apelle Vitruviano: Riflessioni sulla cultura architettonica dei pittori nella prima età moderna* · *El Apelles vitruviano: Reflexiones en torno a la cultura arquitectónica de los pintores de la Edad Moderna*

17 FILIPPO CAMEROTA (GUEST EDITOR)
Introduzione. La prospettiva come tema vitruviano · Introduction. Perspective as a Vitruvian Theme

41 FRANCESCO P. DI TEODORO (GUEST AUTHOR)
Due *quæstiones* vitruviane riconosciute: la base attica e il capitello composito nel terzo libro del *De prospectiva pingendi* di Piero della Francesca e un plagio conclamato di Luca Pacioli · Two Recognized Vitruvian Problems: The Attic Base and the Composite Capital in the Third Book of *De Prospectiva Pingendi* by Piero della Francesca and an Evident Plagiarism by Luca Pacioli

65 GIOVANNI MARIA FARA (GUEST AUTHOR)
Una nota su Albrecht Dürer e Vitruvio · A note on Albrecht Dürer and Vitruvius

77 CARMEN GONZÁLEZ-ROMÁN
Metaescenografías pintadas · Painted Meta-scenographies

103 SARA FUENTES LÁZARO
Ad vitandam confusionem. Una aproximación analítica al tratado sobre perspectiva de Andrea Pozzo · *Ad vitandam confusionem*. An Analytical Approach to Andrea Pozzo's Treatise on Perspective

Miscelánea · Miscellany

133 ANTONIO PÉREZ LARGACHA
El arte del Egipto predinástico. Ritual, significado y función · Predynastic Art in Egypt. Ritual, Sense and Function

161 ALEJANDRA IZQUIERDO PERALES
El templo de Hathor en Deir el-Medina: un estudio iconográfico en el contexto de los templos ptolemaicos · The Temple of Hathor in Deir el-Medina: An Iconographic Study in the Context of the Ptolemaic Temples

191 JAIME MORALEDA MORALEDA
Los trabajos de iluminación en el Libro de los Juramentos del Ayuntamiento de Toledo · The Work of Miniatures for the Book of Vows of the City Hall of Toledo

209 SERGIO RAMÍREZ GONZÁLEZ, ANTONIO BRAVO NIETO & JUAN ANTONIO BELLVER GARRIDO

La recuperación de dos repuestos de pólvora del siglo XVIII en Melilla: análisis y restauración · Recovery of Two Spare Gunpowder Warehouses from the XVIIIth Century in Melilla: Analysis and Restoration

231 ALEJANDRO DE LA FUENTE ESCRIBANO
La restauración del castillo de Guadamur en el siglo XIX como expresión del romanticismo en España · The Restoration of Guadamur Castle in the XIXth Century as an Expression of Romanticism in Spain

265 PAULA GABRIELA NÚÑEZ, CAROLINA LEMA, CAROLINA MICHEL & MAIA VARGAS
La construcción estatal patagónica en el siglo XIX. El dibujo como arte científico e institucional · The Patagonian State Construction in XIXth Century. The Drawing as Scientific and Institutional Art

287 GUILLERMO JUBERÍAS GRACIA
Una visión decimonónica de la España de Carlos IV: diseños para la zarzuela *Pan y Toros* (1864) en las colecciones municipales de Madrid · A Nineteenth-Century Vision of Charles IV Spain: Designs for the Zarzuela *Pan y Toros* (1864) in the Municipal Collections of Madrid

311 AURORA FERNÁNDEZ POLANCO
Ojos curiosos y capital: sobre el turismo visual decimonónico · Curious Eyes and Capital: About Nineteenth-Century Visual Tourism

327 ANGÉLICA GARCÍA-MANSO
Los cinematógrafos diseñados por Fernando Perianes: una lectura patrimonial en torno a los edificios de ocio en la provincia de Cáceres · The Movie-theaters Planned by Fernando Perianes: A Heritage Reading around Leisure Architecture in the Province of Cáceres (Spain)

361 JOSÉ-CARLOS DELGADO GÓMEZ
Los salones de humoristas durante la posguerra española (1940-1953) y el médico y caricaturista José Delgado Úbeda «Zas» · The Humorous Halls' during the Spanish Postwar Period (1940-1953) and the Doctor and Caricaturist José Delgado Úbeda «Zas»

379 IOANNIS MOURATIDIS
La dimensión espacial del «ser usuario de museo»: reflexiones sobre la construcción social de un espacio expositivo inclusivo · The Space Dimension of «Being A Museum User»: Reflections on the Social Construction of an Inclusive Exhibition Space



AÑO 2019
NUEVA ÉPOCA
ISSN: 1130-4715
E-ISSN 2340-1478

7



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

Reseñas · Book Reviews

407 JULIA FERNÁNDEZ TOLEDANO
BARREIRO LÓPEZ, Paula (ed.), *Atlántico Frío. Historias transnacionales del arte y la política en los tiempos del telón de acero*. Madrid, Brumaria, 2019.

409 M.^a CRISTINA HERNÁNDEZ CASTELLÓ
SCHUMACHER, Andreas (ed.), *Florenz und seine maler: Von Giotto bis Leonardo da Vinci*. Munich, Himer Publishers, 2018.

411 FRANCISCO ORTS-RUIZ
MÍNGUEZ, Víctor (dir.), *El linaje del rey monje. La configuración cultural e iconográfica de la Corona aragonensis (1164-1516)*. Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, 2018.