

Arte, fotografía e ideología. El falso legado pictorialista. Artículo [Resumen](#)

Diego Coronado e Hijón

Profesor Titular de Teoría de la Fotografía. Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad. Universidad de Sevilla.

I. ARTE Y FOTOGRAFÍA

1. Justificación y estado de la cuestión

Cualquier recopilación historiográfica que aborde la cuestión artística en nuestros días, no dudará en incluir una amplia referencia histórica a la fotografía y más en concreto, a su uso como herramienta indispensable para la creación artística, tal y como lo refrendan las numerosas muestras que sobre este medio vienen celebrándose de manera continuada en los Centros de Arte y las Pinacotecas de todo el mundo. Las relaciones que siempre mantuvo la Fotografía con el arte de su tiempo, es un tema que ha preocupado a teóricos, historiadores y comunicólogos de todas las épocas y lugares, sin que hasta la fecha se haya logrado, no obstante, zanjar definitivamente la cuestión. Es por ello, que en el presente artículo intentamos recuperar una cuestión vieja, pero bajo la óptica de una nueva consideración: las implicaciones ideológicas, y ya no tanto estéticas, (de ahí el título elegido en la presente exposición), que subyacen bajo el imperativo y la denominación de lo que se dio en llamar, ya desde fines del siglo XIX, el 'arte fotográfico'.

El planteamiento de partida adoptado ante esta cuestión pasaría, en síntesis, por responder a la siguiente pregunta: ¿es posible que una imagen estrictamente referencial del mundo visible y conseguida por métodos mecánicos, sin la intervención de la mano del hombre, pueda llegar a ser considerada una obra de arte?. Ante esta pregunta dos han sido las respuestas que se han sucedido de palabra y obra a lo largo de la historia del medio:

La primera de ella, la corriente experimental o formal, partidaria de la provisionalidad de la mirada fotográfica, a semejanza de cualquier otro medio artístico, bastante revitalizada en los últimos años, puede quedar encabezada en nuestro país por la figura del crítico y fotógrafo, Joan Fontcuberta, cuyo último libro, "Fotografía y verdad" (1997), pareciera en un primer instante defender justo lo contrario de lo que propone, a no ser que reparamos en el bíblico subtítulo elegido para el mismo: "El beso de Judas". Para Fontcuberta, así como para todo el conjunto de los fotógrafos de arte cuya actividad pasa hoy por aderezar su imagen con las artimañas y artificios propios de la retórica pictórica, la fotografía supone una 'traición visual' para el espectador, que hace pasar por verdadero lo que no es sino una pura convención, y una herramienta de creación en manos del fotógrafo.

Frente a esta postura propia de los defensores de la cámara como máquina de producción simbólica, estaría una segunda corriente Realista o, más exactamente, Referencial, que negaría el estatuto de representación a una imagen cuya esencia pasa por ser la propia imagen del mundo ('analogon'), y ya no una reducción simbólica del mismo. Tal y como aseveraba a este respecto hace ya cuarenta años, el semiólogo R. Barthes:

"¿Cuál es el contenido del mensaje fotográfico?. ¿Qué es lo que transmite la fotografía?. Por definición, la escena en sí misma, lo real literal. Hay, ciertamente, una reducción al pasar del objeto a su imagen: de proporción, de perspectiva y de color. Pero en ningún momento esa reducción llega a ser una transformación; para pasar de lo real a su fotografía, no hace ninguna falta segmentar lo real en unidades y constituir estas unidades en signos sustancialmente diferentes al objeto que permiten leer: entre el objeto y su imagen no es en absoluto necesario disponer de un 'relevo', es decir de un código. Claro que la imagen no es real, pero al menos es el analogon perfecto de la realidad, y precisamente esta perfección analógica es lo que define a la fotografía delante del sentido común" (1961: 13; cursivas en el original).

Para el entonces catedrático de la Escuela Superior de Semiología de París (EHESS), y para toda la corriente estructuralista que se desarrolla con él, la fotografía no sería tanto una imagen simbólica cuanto que un Registro mecánico; sin ninguna relación por lo tanto con el espectador, o con el propio fotógrafo,

debido al fenómeno químico y a la tendencia natural que presentan los propios objetos a dejar impresa su imagen en forma de huella o de rastro luminoso cuando éstos son iluminados por una fuente de luz.

En el presente trabajo, no sólo me pronunciaré abiertamente en favor de esta segunda corriente o posición metodológica, sino que para ir más lejos aún, considero necesario no tanto negar el carácter artístico del medio, cuanto que sobreseer los términos explícitos en los que se plantea el citado debate; y ya no tanto por creer que la fotografía vetaría la intervención de la mano y de la voluntad del hombre, cuanto que por considerar a esta imagen sustancialmente cercana a un fenómeno natural. Como recordaba a este respecto el principal valedor de las teorías realistas en cine:

"La fotografía obra sobre nosotros como un 'fenómeno natural', como una flor o un cristal de nieve en donde la belleza es inseparable de su origen telúrico". (Bazin, 1945-57:28; cursivas en el original).

Evidentemente, y debido a las lógicas limitaciones de formato y espacio que presenta una exposición como la presente, nosotros no podremos abordar el estado actual de esta cuestión en su recorrido histórico completo, por lo que nos contentaremos aquí con acudir al momento en que se desarrollan por primera vez los términos exactos que dan origen al presente debate, tal y como fuera planteado en su día por Robert de La Sizeranne: '¿Es la Fotografía un arte?' ('Revue des deux Mondes'. París, 1898).

Es por ello, por lo que hemos dirigido nuestra mirada en la Segunda Parte de esta exposición, al momento original en que se produce el primer encuentro entre Arte y Fotografía, bajo la bandera del Pictorialismo; esto es, el primer movimiento que pretendió hacer de un sistema de registro esencialmente automático y mecánico, un instrumento al servicio del artista y de los ideales estéticos de la época.

No obstante hemos de advertir en este punto, que la revitalización en el siglo XXI de un tema tan antiguo como es éste obedece, ya no tanto al pasado historiográfico de este medio, cuanto que a la recurrente facilidad con que parece resurgir a cada vuelta de siglo este mismo debate. Como botón de muestra de ello, una de las más importantes galeristas de nuestro país declaraba recientemente en la prensa:

"Ya sé que la fotografía no es una técnica nueva, pero hasta ahora no había empezado a considerarse como una de las artes plásticas. Se le tenía miedo, como si fuera un arte efímero" (Olivia Arauna, "El País", 26/08/00. Pp. 12-13; cursivas nuestras).

Palabras que reflejan con meticulosa precisión el estado de esta misma cuestión: y no sólo porque en el pasado la fotografía no llegara nunca a pesar de todo el empeño puesto en ello, a ser aceptada como una de las Bellas Artes con toda naturalidad; sino fundamentalmente, porque aún hoy -como ansía la autora de la cita anterior-, se sigue confiando en que llegará ese momento glorioso en el que la fotografía venga para redimir al arte de todas sus cuitas y de sus propias crisis internas. Esperanza y palabras que no hubieran sido traídas hasta aquí, de no ser porque vienen a revelarnos la misma cuestión que nosotros intentamos dilucidar desde su propia raíz histórica:

Esto es, a finales del siglo XIX, la 'muerte del arte', parecía debida al ángel caído de la imagen fotográfica; mientras que en este final de siglo, es paradójicamente esa misma imagen la que vuelve a resurgir para redimir de la crisis espiritual y de contenido en la que se desenvuelve el arte de nuestros días. Parece obvio por lo tanto, que la fotografía ha actuado de piloto de emergencia que se ha encendido toda vez que el arte parece haber llegado a un callejón sin salida. Todo lo cual nos inclina a pensar que es aquello que la autora de la cita anterior consideraba superado cuando afirmaba -'Se le tenía miedo, como si fuera un arte efímero'-, lo que subyace aún debajo de esta misma problemática, sin querer jamás del todo llegar a ser aceptado.

Y ello, porque en verdad, la Fotografía se manifiesta como una experiencia más ritual o etnográfica que estética, ligada siempre a instantes pasajeros y decisivos en nuestras vidas; como si se tratara de una imagen efímera de aquello que da miedo, pero que sólo por medio de la fotografía podemos llegar a retener. Es por ello, que más que un 'arte efímero', la fotografía es, por antonomasia, la 'viva imagen de lo efímero'; de aquello que como bien sabía R. Barthes, está a punto de morir:

"...Cada acto de lectura de una foto -y suele ser del orden de una millonada al cabo de un día, en todo el mundo-, cada acto de captura y de lectura de una foto es implícitamente una forma de represión, un

contacto con lo que ya no existe; es decir, con la muerte" (Barthes, 1980. En: Mora (ed, 1990: 76-77; traducción nuestra).

Para ser claros y concisos, podemos adelantar que parto de la consideración inequívoca de que la Fotografía, antes de nada es Registro (Dispositivo de Captación) y Huella química (Sistema de Inscripción Automática); y que antes que escritura, lenguaje o discurso, forma parte integral de los fenómenos naturales de la reflexión especular presentes en la naturaleza, a semejanza de la superficie reflectante de las aguas de un río, o mejor aún: de la proyección de nuestra sombra sobre la tierra, en negativo y en blanco y negro:

"La existencia del objeto fotografiado participa de la existencia del modelo como una huella digital. Por ello se une a la creación natural, en lugar de sustituirla por otra distinta " (Bazin, Opus Cit. p, 28).

O dicho de otro modo, una imagen que sólo podría ser considerada como obra de arte, en el mismo sentido en el que son recordadas hoy las pinturas y las inscripciones dactilográficas de las cavernas prehistóricas. En definitiva, un sistema de representación que propicia un tipo de experiencia que, debido a su exclusiva naturaleza de imagen necesariamente referencial, deviene en un acto ya no tanto estético o comunicativo cuanto que esencialmente mágico o ritual.

2. Introducción histórica: la carrera hacia el descubrimiento de la fotografía

Una sinopsis contextual de la gestación histórica de la Fotografía, podría quedar resumida con estos tres periodos claves de su primera evolución a lo largo del siglo XIX:

Una vez que el invento de la fotografía irrumpiera en la sociedad contemporánea, tres etapas iban a sucederse de manera continuada en la evolución del medio, antes de quedar integrada como parte esencial de nuestra iconografía moderna:

1º. En primer lugar, hubo de atravesar un primer periodo empujado por los sucesivos y repetidos descubrimientos que harían posible la obtención, por primera vez, de la misma imagen del mundo, con la posibilidad añadida de poder ser infinitamente reproducible (era de los pioneros).

2º. Pero para que llegara a producirse una posterior consolidación y aceptación de este nuevo invento, se haría necesario en segundo lugar la introducción de un método universal y sistemático de procesado, susceptible de proporcionar a esta imagen unos niveles de Nitidez, y Estabilidad compatibles con el resto de los sistemas de representación, y con el propio ideario realista imperante a la sazón. Es decir, se trataba de someter el mecanismo de gestación automática de este dispositivo a la mirada del hombre, y a sus propios intereses (era de la domesticación técnica).

3º. Por último, y como colofón a esta rápida carrera hacia el descubrimiento, se alcanzaría con la consecución en el decenio de los ochenta de la Instantánea, una de las mayores aspiraciones del hombre de todos los tiempos que ninguna otra imagen había logrado jamás captar, la detención del movimiento; momento en el que la Fotografía se prepara para recibir la mayor recompensa a su anterior trayectoria histórica: su aceptación sin paliativos y su dominio indiscutible en los sistemas de producción y consumo sociales de la imagen de representación (desde la foto testimonial, hasta la fotografía artística), (era de la democratización de su imagen).

A partir de entonces, la fotografía pasaría a formar parte esencial de la iconografía de nuestra sociedad contemporánea: sustituyendo primero a la imagen de trazado manual en los periódicos, y posteriormente en el siglo XX, a la propia imagen de arte y de publicidad. No obstante, y para ahondar un poco más en este proceso, resulta preciso advertir que será debido sólo a la cadena de avances técnicos que se suceden en este periodo inicial, como se llegará a posibilitar la difusión y el acceso masivo de la población a la fotografía. Es por ello, que en lo que sigue, interesará aislar la cadena de avances que permanecen en el origen del descubrimiento y posterior aceptación de la fotografía en la sociedad contemporánea.

3. Descubrimiento o manipulación genética de la naturaleza de la fotografía

De una forma también muy simplificada, estos avances técnicos aparecen claramente relacionados con los dos componentes esenciales en el desarrollo del medio: la Química y la Óptica fotográficas.

1º. El primero de ellos (de naturaleza química), será la obtención de las primeras 'Placas Secas' (R. Maddox, 1871); esto es, soportes que no precisan ya de un trabajo previo de sensibilización o de tratamiento, anterior y posterior, a la toma fotográfica.

2º. El segundo avance de importancia (de naturaleza óptico-mecánica), sería la aparición por primera vez, de cámaras ligeras y de tamaño reducido, que ofrecían en su interior un rollo de película lista para la toma. El prototipo de estas cámaras será la primera Kodak, ('The number one'), lanzada al mercado en 1889, acompañada de aquel célebre eslogan publicitario que decía: "You press the button, we'll do the rest". A la 'number one' de Kodak (1889), le seguirían otras como la Brownie (1910), la Ermanox (1920), o la Leika (1924), -todas ellas, cámaras livianas en ocasiones casi imperceptibles, y cargadas con películas fantasmas replegadas en su interior. A partir de entonces, el aficionado ya no sólo no necesitaba tener conocimientos de química, sino que además se había iniciado el proceso de automatización que caracteriza a la práctica actual de la fotografía, y que ha convertido en un rito antropológico la realización de los más de tres mil millones de rollos que se disparan cada año en nuestro planeta.

Hasta entonces, la Fotografía había sido considerada exclusivamente en tanto que registro documental, y como sistema científico de representación que por su propia naturaleza de gestación debía oponerse a la obra de arte. Pero lo importante a destacar en este punto, es que será justo en este preciso instante (decenio de los ochenta), cuando la cuestión en torno a la artísticidad de la fotografía, empiece a pulular como una sombra constante en los círculos académicos y artísticos de la época, para no dejar ya de planear desde entonces en forma de interrogante que sobrevuela las cabezas y el horizonte de nuestra contemporaneidad.

Todo lo cual, parece iluminar la vieja cuestión del arte fotográfico, a la luz de una nueva consideración histórica: De manera más precisa, podremos pensar que lo que empezó siendo una carrera hacia la perfección de la imagen, en la busca de una mayor nitidez y en la consecución de una mayor sistematicidad en su proceso de tratamiento y revelado, acabará mostrándose como el más empeinado empeño desarrollado por el hombre del siglo XIX, por hacer de la fotografía una imagen dúctil, amable y respetuosa con las propias convenciones éticas y sociales de la época.

En definitiva, lo que la carrera técnica desarrollada por la Fotografía perseguía a lo largo del siglo XIX era, no tanto la supuesta perfección de la imagen, cuanto que el borrado y el difuminado del artefacto fotográfico; es decir, la anulación de la presencia de una cámara inhumana cuya imagen parecía florecer de forma espontánea al margen de la voluntad y de la mano del hombre. Se consumaba así a finales del siglo XIX, un acto de 'manipulación del código genético de la fotografía', camuflando y sometiendo su naturaleza automática y salvaje al código civilizado de las imágenes de arte, tal y como como acertaba a decir el propio Barthes en el último libro que terminara de escribir semanas antes de morir:

"La sociedad se empeña en hacer sentar la cabeza a la Fotografía, en templar la demencia que amenaza sin cesar con estallar en el rostro de quien la mira. Para ello, tiene a su disposición dos medios. El primero consiste en hacer de la Fotografía un arte, pues ningún arte es demente. De ahí la insistencia del fotógrafo en rivalizar con el artista, sometándolo a la retórica del cuadro y a su modo sublimado de exposición. (...) El otro medio consiste en generalizarla, en gregarizarla, en trivializarla hasta el punto de que no haya frente a ella otra imagen con relación a la cual pueda acentuar su excepcionalidad, su escándalo, su demencia" (Barthes, 1980: 198).

No será casual, que al final de este proceso, la fotografía no sólo logrará una aceptación y un perfecto acople con la nueva 'Sociedad de Masas', sino que además la estrecha concepción anterior en torno al carácter inequívoco de imagen irrefutable de la verdad, comenzaba a tambalearse frente a las continuas muestras de artísticidad que se arrogaban para sí los nuevos aficionados y fotógrafos profesionales que conseguían con la ayuda de los últimos avances técnicos, un control cada vez más seguro, y una intervención cada vez más transparente sobre la imagen.

Veamos pues a continuación, los términos precisos en que se produce la adjudicación del nuevo carácter artístico asignado a la fotografía, por parte de los nuevos fotógrafos académicos.

II. EL PICTORIALISMO

4. Técnica e ideología, en el origen del pictorialismo

A partir del desarrollo histórico-técnico anterior -tal y como se ha hecho constar en la primera parte de nuestra exposición-, llegaría a producirse a fines del siglo XIX un aumento incesante en la producción de fotografías, como consecuencia lógica del acceso a la misma de los sectores medios y más bajos de la población que hasta entonces habían quedado excluidos del juego simbólico (uso e intercambio) de la imagen de representación. La 'democratización de la imagen', a manos de lo que pronto sería llamado como la 'legión de aficionados fotográficos', había abierto las puertas a la realización de nuevos temas y, sobre todo, a un aumento descontrolado en la producción fotográfica, hasta entonces reservada a una selecta burguesía aristocrática y minoritaria. Tanto ésta, como los primeros fotógrafos y retratistas que veían peligrar las fuentes de sus ingresos, reaccionaron conjuntamente al grito apocalíptico común del fin del arte fotográfico, argumentando una supuesta pérdida de los niveles de calidad artísticos exigidos a la imagen fotográfica.

Desde entonces, un selecto grupo de viejos fotógrafos academicistas y burgueses comenzó a reunirse en pequeños círculos de Salones privados e independientes (los 'Foto-Clubs'), desde donde se discutían las tendencias estéticas que habrían de dominar en la práctica fotográfica, de conformidad siempre con los movimientos artísticos imperantes a la sazón en pintura. El primero de estos círculos de fotógrafos de élite, sería el Cámara-Club de Viena, donde tendría lugar en 1901 la primera muestra oficial de 'fotografía pictorialista'.

Surge así oficialmente el Pictorialismo, como movimiento artístico fotográfico, cuya loable misión pasará por intentar elevar la fotografía a la categoría de obra de arte, en pie de igualdad con la pintura y el resto de las artes plásticas. El razonamiento que los pictorialistas alegaban para realizar tal misión era claro, y parecía convincente: el aumento de la producción, parecía mermar de manera alarmante el nivel de calidad de las imágenes fotográficas, con lo que se hacía necesario intervenir para regular el comercio y el uso indiscriminado de la imagen a que había llegado la Fotografía, de la mano de los últimos avances técnicos. Según ellos, la facilidad técnica en el manejo de la cámara, posibilitaba una mayor producción, a cambio sin embargo de mermar considerablemente la calidad de estas imágenes.

No obstante, bajo el pretexto de esta artísticidad lo que parece esconderse no es sino un deseo político e ideológico mayor por contrarrestar el cada vez mayor número de aficionados fotógrafos, y de ciudadanos sin conocimientos ni estudios artísticos previos (amateurs français), que comenzaban a poner en peligro el control y la continuidad del dominio de la imagen, hasta entonces en manos de una reducida élite de fotógrafos academicistas. Al final de este mismo periodo un fotógrafo escribía al 'Gran Nadar' desde la metrópolis, en los siguientes términos:

"¿Los negocios van bien en Marsella?. Aquí las cosas apenas marchan. Todo el comercio en general se queja. No hay duda de que las legiones de aficionados nos hacen un gran daño". (En: 'Annuaire-Manual de la Documentation Photographique'. París, 1908).

Testimonios como éste, ilustran de qué modo los fotógrafos segundones o de segunda fila, comenzaban a ser definitivamente desplazados por parte de una clase media y trabajadora que conseguía por vez primera el acceso y el control a los sistemas técnicos de elaboración e intercambio del retrato y de la obra de arte. Todo lo cual parece indicar que, frente a la facilidad técnica los pictorialistas reaccionaron bajo la bandera de la 'pureza de raza' y de los ideales artísticos, en su intento por reprimir la producción incontrolada de una imagen irrespetuosa con las convenciones hasta entonces impuestas sobre la pintura.

En definitiva, nos encontramos aquí nuevamente ante un principio bastante repetido a lo largo de la historia, que sin embargo iba a estar esencialmente unido en esta ocasión, a la lucha por mantener el control de los medios y los sistemas de producción de objetos de uso e intercambio simbólico, como eran el retrato y la imagen de arte, hasta entonces reservados a la vieja aristocracia, y a la nueva burguesía salida del proceso económico y transformador característico del siglo XIX.

5. El falso legado pictorialista

Frente al imparable aumento de las 'legiones de fotógrafos', y su irrefrenable empuje ante las puertas de los Salones de las Artes franceses, cabían dos fórmulas para rechazar el objeto de sus reclamaciones: o negar sin paliativos la posibilidad de la introducción de la fotografía en el Arte (Baudelaire); o bien, consentir en sus aspiraciones y su reconocimiento artístico, a cambio sólo de su sometimiento a los principios estéticos imperantes en la pintura y en la obra de arte en general (Pictorialistas). Esta segunda opción parece fue la elegida por el propio Baudelaire, cada vez que se veía obligado a requerir una imagen fotográfica de sí mismo o de algún ser querido. En una conocida carta enviada a su madre en 1865, se expresaba reflexionando sobre esta misma cuestión, en los siguientes términos:

"Me gustaría tener tu retrato. Es una idea que ser apoderado de mí. Hay un excelente fotógrafo en el Havre. Pero temo que ahora no sería posible, pues sería necesario que yo estuviera presente. Tú no lo entenderías, pero la mayor parte de los fotógrafos tienen manías ridículas: consideran una buena fotografía, aquélla en la que todas las verrugas, todas las arrugas, todos los defectos, y todas las trivialidades del rostro se hacen visibles: cuanto más dura es la imagen, más contentos quedan ellos (...). En París no hay nadie que sepa hacer lo que yo deseo; es decir, un retrato exacto, pero con la indefinición de un dibujo" (En: Frizot, 1989; traducción nuestra).

Y para lograr este efecto de 'retrato perfecto, pero que guarde la apariencia de un dibujo', no iba a haber otro método que seguir profundizando en la manipulación del registro y de su código genético, interviniendo antes, durante y después de la consecución de la toma a fin de borrar toda huella del artefacto fotográfico en beneficio de la intervención de la mano y el pincel del artista.

Para expresarlo en terminología estructuralista, podríamos recoger los tres momentos de la manipulación pictórica anteriores bajo los conceptos de: Manipulación del Objeto (el referente), primero; Manipulación del Significante (la propia Imagen), después; y Manipulación por último, del Significado (o sentido asignado a la imagen). Configurándose así con claridad tres estadios o tres fases disponibles para la liberación de la 'imagen de creación', sometida hasta entonces al automatismo inhumano del artefacto fotográfico. Lo que supone en verdad, una reducción de los tres grandes momentos de la elaboración de la imagen característicos del trabajo de los pictorialistas, y que podrían quedar resumidos con la siguiente secuencia de creación fotográfica:

1º. En primer lugar, manipulando el Referente mediante los 'Tableaux Vivants' o escenificación de la escena antes de la toma, con los que se lograba un control libre del objeto a fotografiar, de acuerdo siempre con las convicciones y la moral de la época, -como demuestra la influencia de la pintura prerrafaelista en la fotografía de M. Cameron o del propio Lewis Carrol.

2º. En segundo lugar (manipulación del Significante), generalizando el uso de la cámara en desenfoque, o efecto 'flou' o 'suave' durante la toma, que hacía diluir la apariencia sobre el papel del automatismo de la cámara, en beneficio de una imagen de trazado manual, -muy cercana por añadidura al impresionismo francés.

3º. Finalmente, y tras la toma, se consagrará (Manipulación del Significado) el uso preceptivo de métodos pigmentarios de revelado de la imagen, que se diferencian de los métodos argentarios principalmente por imprimir a la imagen un efecto eminentemente pictórico. Por medio de procesos como la Goma Bicromatada, el Carbón, o los Bromóleos, la imagen latente no afloraba ya de una manera inmediata tras su inmersión en el baño de revelado, sino que ésta debía atravesar un tortuoso y difícil trabajo de preparación y adecuación de la superficie a los pigmentos orgánicos. Al conjunto de todos estos elementos coloidales introducidos manual y exclusivamente por el fotógrafo en el laboratorio para proporcionar a cada copia un aspecto único e inconfundiblemente pictórico, se conocería con el sugestivo nombre de 'Procedimientos Nobles', -sinónimo en verdad, de procedimientos artísticos o pictóricos.

Conviene por último hacer notar que por medio de estos tres principios básicos, a la par que se lograba la apariencia de una imagen única y no reproductible, fruto de su fabricación manual y de la intervención explícita de la mano del artista (sobre la copia, y ya no sobre el negativo), se estaba proponiendo además, el efecto añadido de reducir el acceso a la imagen fotográfica a la masa de aficionados, reconduciendo así nuevamente la práctica fotográfica hacia el elitista 'coto de caza artístico' al que siempre había pertenecido.

Los dos principales fotógrafos del pasado que se enarbolan como pioneros e introductores de estas mismas prácticas pictóricas, serían el sueco Óscar Gustave Rejlander -"The two paths of life" (1857)-, y el inglés, Henry Peach Robinson -"Fading Away" (1858)-. El primero de ellos, el pintor y fotógrafo Óscar G. Rejlander, había producido su célebre alegoría sobre la vida, a partir de más de treinta negativos cuidadosamente combinados a la luz de sucesivas exposiciones sobre una misma copia final. Con este proceder consiguió dotar a la fotografía resultante de la impresión propia de un cuadro de historia, dentro de la más pura tradición clasicista de la pintura académica.

Rejlander, en su intento por hacer de la fotografía una actividad liberal, plantea un estudio compositivo cargado de sentido estético y ético a la vez, para lo que no duda en emular a los más grandes pintores del Cinquecento italiano. La fotografía en sí es una cita explícita a uno de las más famosas pinturas que Rafael Sanzio realizara para decorar las estancias vaticanas: la 'Escuela de Atenas' (1509-1510). Igual que en el caso del pintor renacentista, Rejlander remarca claramente en su fotografía una división moralizante de carácter algo maniquea, a partir de un eje de fuga central constituido por la figura de un padre (Platón) flanqueado por unas criaturas que se reparten -a izquierda y a derecha, respectivamente- los papeles asignados a los más altos dones (la virtud), y a las más bajas depravaciones (el vicio) de la condición humana. Junto al estudio sumamente cuidado de los personajes, de las vestimentas, del decorado y de las poses que debían adoptar cada cual en el cuadro, siguiendo para ello una visión emparentada claramente con las escenas de género teatral, y con la pintura de academia, la imagen era finalmente retocada a mano, a fin de conseguir la tan ansiada consideración de obra de arte. La copia final así conseguida, venía a mostrar de manera metafórica al joven fotógrafo amateur, qué debía ser expuesto en una fotografía, y qué debía ser ocultado.

La intención obviamente, no era una vez más sino rehuir del automatismo improvisado y grotesco del objetivo de la cámara, en beneficio de una lectura cargada de prejuicios y de sentido moral que (igual que en el caso de Baudelaire), intentará imponer un criterio propio ante la captación indiscriminada de lo real que produce la cámara.

La corroboración definitiva de este tipo de prácticas 'pictoriales', surgiría en 1869 con la publicación del libro "Pictorial Effect in Photography", por parte de Henry Peach Robinson (1830-1901). Texto que sería admitido por la primera generación de pictorialistas, a modo de nuevo catecismo ideológico de la creación fotográfica. El propio Henry P. Robinson, que muy pronto se convertiría en el abanderado de este tipo de estrategias de borrado del dispositivo fotográfico mediante lo que él denominó la técnica del 'Positivo Combinado' ('Combination Painting'), aconsejaba a los jóvenes fotógrafos amateurs del momento, desenvolverse en el manejo de su arte bajo la siguiente advertencia:

"...Cualquier artimaña, truco y conjura, de la clase que sea, está permitida al fotógrafo, para que pertenezca a su arte (...). Es deber imperativo evitar lo malo, lo pobre y lo feo, y el objetivo será elevar su tema, evitar formas extravagantes, corregir lo que no sea pictórico" (Robinson, 1869).

A partir de entonces, los fotógrafos intentarían siempre y por todos los medios, reconducir sus estrategias de creación bajo la pátina desenfocada y la tramoya más contorsionada del arte pictórico reinante en el momento; tomando para ello como modelos a los pintores prerrafaelistas -en el caso inglés-, o a los pintores naturalistas -en el caso francés-, bajo la sola excusa de auparse a la condición de artistas de la fotografía; lo que habría de distanciarles definitivamente, de la 'chusma del resto de los fotógrafos sin intenciones decididamente artísticas'.

El interés compositivo pictorialista según el cual, el fotógrafo gozaba de licencia para retocar a su antojo el registro fotográfico, se basa en la huida de una representación malentendida como satanizadora de la imagen artística: los "tableaux vivants" para las puestas en escenas, así como las manipulaciones mediante efectos de difuminado y de "flou"; los denominados 'Procedimientos nobles' a base de técnicas artesanales que recuerdan a los dibujos, son así el conjunto de tácticas con que contaba el fotógrafo para borrar todo rastro, todo ruido que hiciera recordar al sujeto contemporáneo de su soledad ante el artefacto fotográfico.

Pero actuando de esta manera no se estaba sino acatando un sistema de registro y de captación automáticos, bajo la atenta mirada derivada de toda la tradición manual anterior. Por ello conviene en este punto, proceder por último con una incursión en torno a los conceptos de 'Dispositivo' y 'Artefacto'. Movidos ante todo por la importancia que ambos elementos iban a tener -tal y como ya se ha adelantado

aquí- en la conformación del modelo de 'arte' instituido en el occidente europeo desde el humanismo renacentista.

6. Emergencia del artefacto y fin del pictorialismo

Dispositivo, del griego Dispositio, significa ubicación correcta, o lugar adecuado, que referido a los sistemas de representación y a los 'dispositivos' que lo generan, indica el lugar correcto que debe ocupar el espectador ante el cuadro, tal y como se realizaba desde la entrada del dispositivo perspectivo en la pintura moderna. Este dispositivo a la vez que asigna el lugar que debe ocupar el sujeto espectador delante de la representación, asigna también el papel desempeñado por la/s figura/s que aparecen en el interior del propio mundo que muestra; haciéndoles decir o haciéndoles decir-ver el contenido que se quiere transmitir.

Por otro lado, tenemos el término de Arte-factum, que como su propio nombre indica, no es sino el material o elemento pesado que hace posible la elaboración de toda representación, y cuya presencia permanece oculta detrás de todo dispositivo. Este Artefacto, a medida que los sistemas de representación evolucionaban pasaron de ser manuales a ser mecánicos, tendiendo por su propia fuerza constitutiva a delatar cada vez con más insistencia su presencia detrás o por debajo del propio dispositivo. Por ejemplo, en la pintura prehistórica, la arcilla y el rastro de la mano sobre la piedra; en la pintura clásica, los útiles de perspectiva y cajas oscuras; en fotografía la cámara; en cine el conjunto, cámara-proyector-pantalla, etc., haciéndose así paulatinamente cada vez más difícil, ocultar los elementos propios del artefacto artístico.

De esta forma, -y esto era lo principal- en el secreto pacto sellado entre el sujeto y la representación clásica, se lograba borrar todo rastro, todo 'ruido' de la labor de la representación, hasta lograr que se tratara de un acto silente y transparente que de veras conseguía hacernos creer en la ilusión de que delante del cuadro estábamos siendo trasladados ante las puertas del propio mundo representado. En ese silencio que se hace sepulcral ante la contemplación de un cuadro, residía una de las principales claves del éxito de verosimilitud de toda la pintura figurativa desde el Renacimiento².

Sin embargo, en el caso de la Fotografía, el destello de luz o el golpe seco que producía su obturador en el momento mismo del disparo, hacía presagiar que algo estaba siendo violentamente quebrado. Sobre la imagen fotográfica comenzó a manifestarse un molesto ruido, que impedía hacer creer a su espectador en la transparencia del engaño perceptivo de la imagen mostrada. Por esta razón, y a pesar del alto grado de iconicidad mostrado por la fotografía desde sus orígenes, la pintura siguió siendo la imagen de representación artística preferida por el público de mediados del siglo XIX, quedando la cámara fotográfica relegada a mera curiosidad técnica o científica, que nunca podría llegar a ser admitida como una de las Bellas Artes, hasta tanto no terminara de solucionar sus problemas con la técnica.

De ahí que todo el trabajo de búsqueda y conquistas enmascarado tras la larga evolución tecnológica de la fotografía a lo largo de toda su historia, (pero fundamentalmente en los orígenes del medio), no escondía tras de sí sino la terrible lucha que dirimió el fotógrafo con la cámara, en su prometeico intento por hacer de ésta un artefacto silente, amable y en definitiva fácilmente mani-pulable. Esto será lo que se consiga finalmente con la obtención de la instantánea, y el desarrollo de las primeras cámaras portátiles de las tres primeras décadas del siglo veinte.

A partir de este momento, puede entenderse con mayor amplitud toda la problemática que subyace bajo el enfrentamiento entre la Fotografía y la obra de arte; pues, bajo su intento por transparentar una imagen de aspecto pictórico, en detrimento de la propia naturaleza de la imagen fotográfica, los pictorialistas no intentaban sino borrar las huellas del 'artefacto fotográfico', demonizado por toda la tradición pictórica anterior, de dispositivo antiartístico y, lo que era peor, antihumano.

En definitiva, y como afirmara a este respecto en su día el propio Benjamin, se trataría ya no de volver a plantear la cuestión en términos de si la fotografía es o no un arte, cuanto que alcanzar a ver, de qué manera la introducción de la Fotografía en el marco de la representación occidental, empezaba a mover los propios cimientos sobre los que hasta entonces se había venido sustentando el propio concepto de 'Obra de Arte'. Es en el punto nodal de esta encrucijada; esto es, donde se cruzan una tradición pictórica anterior con un nuevo sistema de registro automático de lo visible que funciona sin la intervención de la

mano del hombre, donde tienen lugar todas las confusiones e interpretaciones erróneas derivadas de este primer empeño pictorialista por dotar a la imagen fotográfica con una tradición estética de la que se le suponía apartada por naturaleza.

No obstante, esta situación solo podía solucionarse revisando los términos en que aparecen adjudicados los papeles asignados al sujeto en el contrato firmado por el clasicismo y asumido por el neoclasicismo académico después. Lo cual implicaba, empezar a aceptar un nuevo papel para el propio Artefacto en el interior mismo de la representación, en detrimento del propio dispositivo, y por tanto, del lugar central que le correspondía al individuo. Pero esto suponía un acto de violación suprema contra el orden académico establecido, imposible de asumir por una tradición que se había perpetuado durante más de cuatrocientos años. Es por ello, que este trabajo de acoso y derribo de la/s figura/s del sujeto y del lugar que debían ocupar en el interior de la representación, correspondió ser llevado a cabo desde la propia tradición pictórica:

Empresa que se inicia con la mirada de desolación que introduce el Romanticismo temprano de Friederich, en la plasmación de las figuras de unos sujetos en crisis ante la contemplación del nuevo lugar adjudicado en los bordes mismos de la representación, y ante una nueva naturaleza que en su intento de aprehensión lo desborda y lo desplaza. Gesto de desplazamiento del sujeto que se transmuta en dilución y en auténtico lavado de limpieza centrífuga sobre la imagen, en el mismo trabajo desarrollado por los románticos ingleses, como mejor lo atestigua la obra de William Turner.

No resultará casual que al final de este proceso histórico, el último capítulo previo en este trabajo fundamental de reconstrucción y de cimentación del nuevo orden contemporáneo, quede señalado por medio del violento acto de nudismo del propio artefacto pictórico llevado a cabo por el Impresionismo, en un último suspiro de aliento emanado aún desde el siglo XIX: en los meticulosos estudios de observación de los efectos de la luz cambiante efectuados por Monet, así como en sus pinturas de catedrales y de estaciones de tren, puede observarse con rotundidad la emergencia de este otro artefacto puesto de manifiesto por la huella del pincel impresionista y por el rastro que dejan los pigmentos, a semejanza del grano de plata en la fotografía (aún poco nítida) de la época.

Notas

1. Prueba de la carga de moralina con la que está teñida la copia de Rejlander, lo atestigua el hecho de que tras el éxito de su exhibición pública dentro del programa de 'Los Tesoros del Arte', expuesto en Manchester en 1857, la obra sería adquirida por la mismísima reina Victoria de Inglaterra, admiradora y amiga personal del fotógrafo.

2. Silencio necesario para hacernos oír la trama generada por el dispositivo, y acallar así todo el artefacto que oculta toda representación. Quizás sea ésta la verdadera justificación al silencio necesario que es invocado en el interior de los museos y de las salas de arte, en tanto que requisito indispensable en el disfrute de la obra de arte para todo espectador que se sabe en el interior de un terreno deshabitado, pero poblado de voces ocultas y de miradas silenciosas, -tal y como corresponde por lo demás, a toda experiencia más cercana al ámbito de lo sagrado y de lo religioso, de donde emergerán a la postre la obra artística y la experiencia estética.