

La memoria de la fotografía

Historia, documento y ficción

Víctor del Río

La memoria de la fotografía

Historia, documento y ficción

1.ª edición: 2021

Directora de la colección: Estrella de Diego

Diseño de cubierta: INGenius

Ilustración de cubierta: Alphonse Bertillon, *Tableau Synoptic des traits physiologiques pour servir à l'étude du «portrait parlé»* (detalle), ca. 1909, Metropolitan Museum of Art, Nueva York

© Víctor del Río, 2021

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2021

Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
www.catedra.com

ISBN: 978-84-376-4304-5

Depósito legal: M. 16.729-2021

Impreso en España - *Printed in Spain*



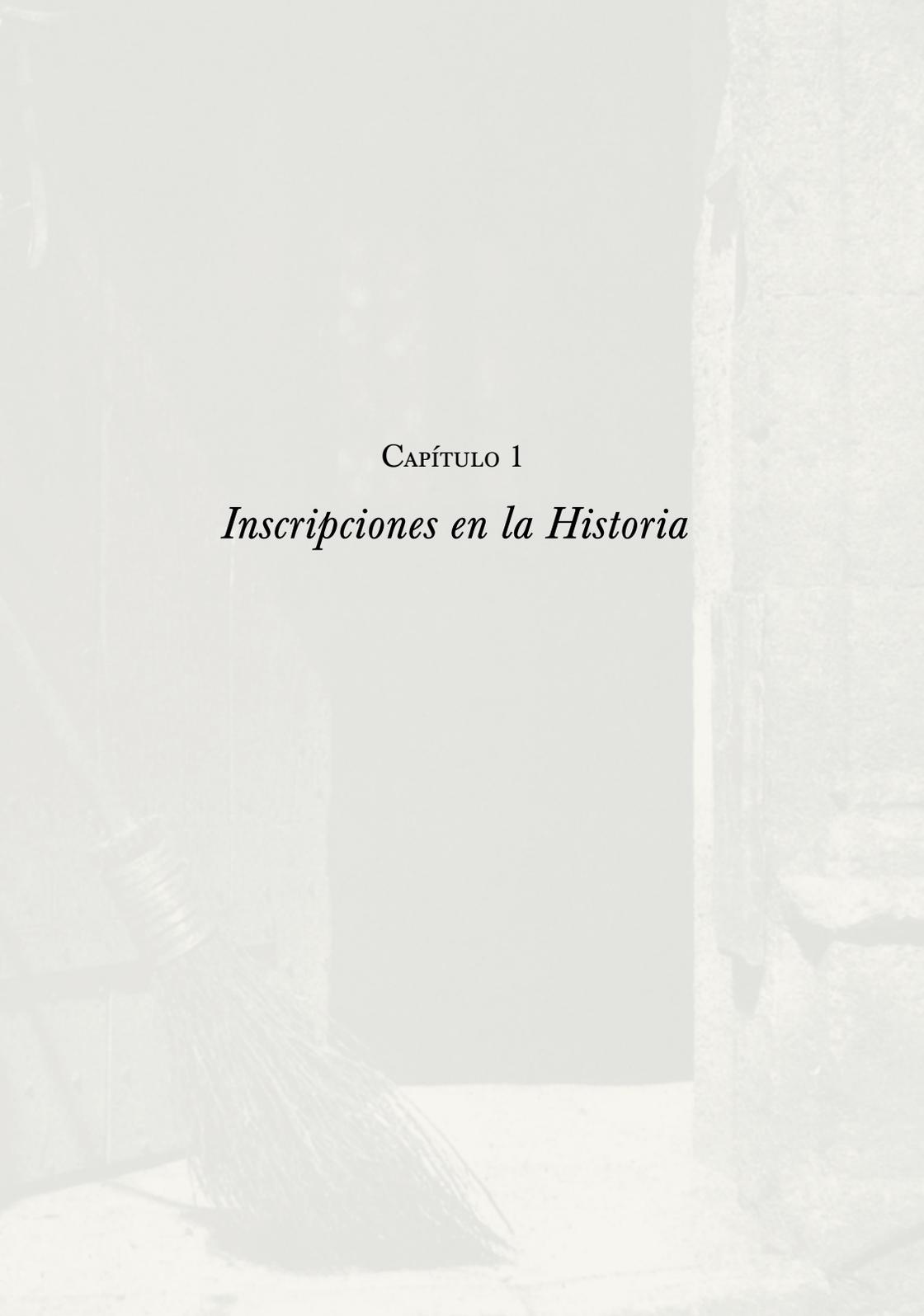
Obra realizada en el marco del proyecto de investigación
HAR2017-85392-P de la Universidad de Salamanca

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

Índice

CAPÍTULO 1. Inscripciones en la Historia	9
Un descubrimiento coincidente	11
Voluntad de escritura	15
Lo fotográfico como cámara, o el asombro del «ver aparecer»	18
Fotografía y nueva esfera pública	25
Escenificar la muerte	31
CAPÍTULO 2. El simbolismo de lo real	39
La multitud de los virtuosos	41
Trasfondos artísticos de la primera fotografía	43
Visitantes ilustres	48
De lo nítido y lo borroso	52
CAPÍTULO 3. Fotografía como anacronismo: temporalidad de la vanguardia	67
Tiempo helicoidal	69
Descomposición de la fotografía	72
Fotografía inter-media	76
Las fábulas de Heartfield	79
El reinicio de la Historia en manos del proletariado	82
CAPÍTULO 4. El reportaje como narrativa total	93
Épica del carromato	95
El dandi fotógrafo y la anagnórisis documental	98
Del realismo a lo documental	101
Pequeña historia de unas familias de algodoneros	102
Fotografía como trauma	106

CAPÍTULO 5. Inventarios y censos.....	117
El acto fotográfico como comportamiento serial.....	119
El catálogo de los seres humanos	123
La fotografía de calle en América y otras antropologías imaginarias..	127
El archivo oculto de las vidas anónimas.....	131
La búsqueda de los otros y el paisaje social.....	134
CAPÍTULO 6. El problema semiótico del documento y las estéticas de la alienación.....	145
Opacidad del documento	147
La paradoja fotográfica	148
Estéticas de la alienación	150
Paisajes de la indiferencia	156
Estetización del documento.....	162
CAPÍTULO 7. El soporte anfitrión	171
Imágenes dentro de otras imágenes.....	173
Claruscuro fotomecánico.....	175
Fotografía objeto	183
El trampantojo de la Nova Gallery	193
CAPÍTULO 8. El archivo de las imágenes ya vistas.....	201
Fotografía como suplantación	203
La memoria de la fotografía.....	208
Entre la fotografía escenificada y la nueva Nueva Objetividad.....	214
Fotografía y territorio, el paisaje de la indiferencia	220
EPÍLOGO. ¿Qué fue de la fotografía?	229
Bibliografía	243



CAPÍTULO 1

Inscripciones en la Historia



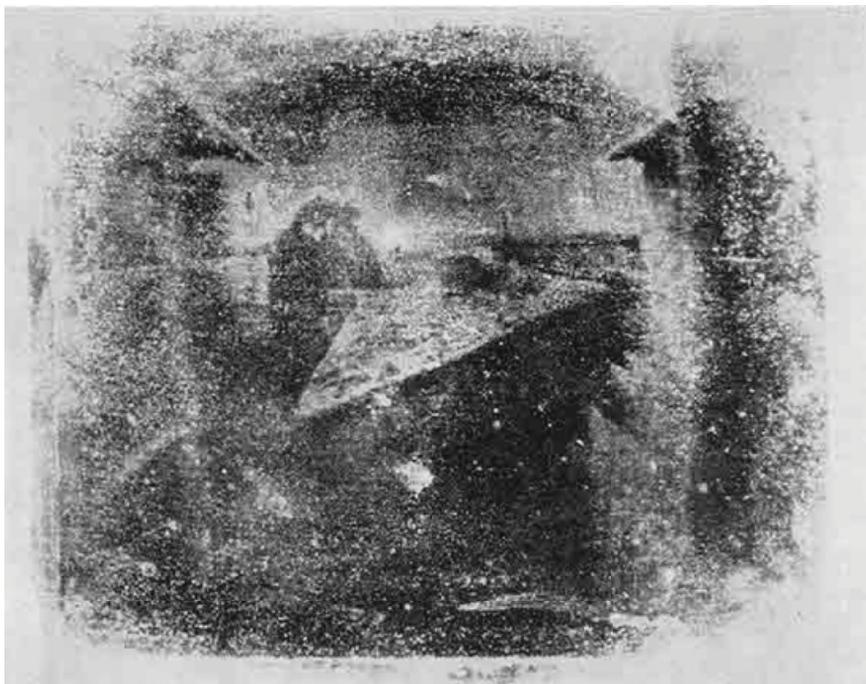
1. William Henry Fox Talbot, *La puerta abierta*, aparecida en *The Pencil of Nature*, Londres, Longman, Brown, Green and Longmans, 1844, lámina 6.

UN DESCUBRIMIENTO COINCIDENTE

La solemne humildad de la lámina número 6 de la obra de William Henry Fox Talbot, *El lápiz de la naturaleza* (*The Pencil of Nature*), de 1844, podría ilustrar muy bien una profecía sobre los prosaicos destinos del arte. La obra, que recoge algunos de los primeros calotipos a modo de muestrario de posibilidades sobre la técnica para fijar imágenes, es preludiada por un detallado informe sobre los métodos y avatares seguidos por Talbot para el hallazgo de aquellas improntas lumínicas. Después de esa explicación, cada una de las láminas, pegadas al libro manualmente en la primera edición, es comentada para sugerir los posibles valores y usos derivados del «talento británico» en materia de creación de imágenes técnicas. Entre ellas, la lámina 6 recoge un escenario particularmente insulso a primera vista. Un escobajo, apoyado sobre el marco de una puerta rústica entreabierta, traza una diagonal perfectamente alineada con la sombra que oscurece el interior de la estancia a la que el umbral da acceso [1]. Al comentar esa imagen de su propia autoría, Talbot invoca a los pintores holandeses como autoridad suficiente «para tomar como temas de representación escenas de acontecimientos cotidianos y familiares». En el verano de 1826, Georg Wilhelm Friedrich Hegel había dictado sus lecciones de estética o filosofía del arte, y en ellas interpretaba el devenir de las artes de su tiempo como una búsqueda de la literalidad y la inmediatez de los objetos. Afirmaba allí con una acertada expresión que la nueva mirada de los artistas recaía en «la prosa del mundo». Entre los ejemplos que Hegel utiliza para ilustrar este progresivo desplazamiento se encuentran, al igual que en el comentario de Talbot, los minuciosos pintores holandeses que

desde el siglo xv venían representando con todo lujo de detalles los objetos más triviales. Ocho años después de la muerte del filósofo alemán se daría a conocer la fotografía, una técnica que en gran medida confirmaba su vaticinio, aunque algunos no la tomaran muy en serio al principio y la consideraran un menoscabo para las artes. La aparición de la fotografía en el contexto cultural del siglo xix sería quizá doblemente hegeliana, no solo porque coincida a la perfección con diagnóstico sobre la fijación de los artistas por la prosa del mundo, sino también porque su modo de aparecer en el devenir de la Historia podría ser visto como una providencia del espíritu de los tiempos o una consecuencia lógica de los acontecimientos.

El modo en el que las invenciones humanas llegan al mundo nos recuerda que pensamos de manera colectiva sobre las cosas en función de nuestras circunstancias culturales, y que muchas veces alcanzamos conclusiones coincidentes. Algo así sucedió con la fotografía. La alianza que Louis-Jacques-Mandé Daguerre establece con Nicéphore Niépce, y más tarde, tras su muerte, con su hijo Isidore Niépce, supone la continuidad solidaria en el desarrollo y consolidación de un descubrimiento que revolucionaría el mundo. Como es bien sabido, Daguerre perfecciona las investigaciones de Niépce y consigue presentarlas en sociedad con un enorme éxito. Conseguiría de hecho bautizar con su propio nombre un procedimiento que se denominó «daguerrotipo» para la impresión de imágenes desde la cámara oscura en placas fotosensibles, aunque Niépce obtuviera unos años antes, en 1826, la que se considera la fotografía más antigua: un «punto de vista» tomado desde una ventana de Le Gras [2]. Eran los orígenes de la fotografía. Es todavía hoy, con toda probabilidad, el punto de partida de un relato, aunque ese comienzo se desdibuje si miramos con más atención. Ello se debe a que el procedimiento fotoquímico que perfeccionó Daguerre, y que daba como resultado una única imagen en una placa de vidrio, tendría alternativas en las propuestas de otros contemporáneos como el propio Talbot. El sistema combinado de negativo y positivo sobre papel de Talbot sería finalmente el que superaría y completaría los principios básicos avanzados por los dos franceses al aportar uno de los rasgos más característicos de la fotografía analógica: su reproductibilidad a partir de un negativo, su carácter múltiple.



2. Nicéphore Niépce, punto de vista desde la ventana de Le Gras, 1826.

En esas mismas fechas, sobre todo después de la publicación en 1839 del procedimiento de Daguerre por la Academia Francesa de las Ciencias y el apoyo definitivo de su gobierno, otros muchos reivindicarían la autoría de lo que hoy llamamos fotografía. Entonces, cada uno de esos procedimientos recibía otros nombres. Entre quienes lo reivindicaban estaba Hippolyte Bayard, que se sintió abandonado por las autoridades de su país y de quien hablaremos al final de este capítulo. También fue partícipe del hallazgo Hércules Florence en Brasil, o el español José Ramos Zapetti. Samuel Morse, que estaba investigando estos asuntos, respeta la anticipación de Daguerre y acaba siendo decisivo para introducir el daguerrotipo en los Estados Unidos. Allí, en América, el daguerrotipo se extiende como la pólvora de su propia guerra. Pierre Harmant ha identificado hasta veinticuatro demandantes

de diversos confines del mundo que, tras la publicación de Daguerre, aseguraban haber inventado la fotografía. Por su parte, si tratáramos de poner en marcha una arqueología paleofotográfica, su aparición histórica podría remontarse aún más atrás en el tiempo, porque existen documentos significativos basados ya en la propiedad fotosensible del nitrato de plata y su aplicación para reproducir imágenes en artículos de 1802, como aquel ensayo en el que Humphry Davy reseña las investigaciones de Thomas Wedgwood, antecedente reconocido por el propio Talbot.

En resumen, lo que se acumula en torno al procedimiento son diversas tentativas, algunas de ellas muy certeras, que discurren a veces de forma totalmente inconexa, y otras, como en el caso de Morse, con momentos de contacto y reconocimiento que van fraguando algo más que un punto de partida para la historia de la fotografía, más bien una red de expansión y emulación que propiciará su éxito social muy temprano. Deberíamos decir entonces que la fotografía no se inventa, sino que se descubre. No es exagerado pensar que siempre había estado ahí, esperando tal vez ser por fin revelada para los usos sociales de algo tan lleno de misterio como es la imagen. De modo que lo que se inventa son los distintos procedimientos para fijar imágenes en soportes más o menos perdurables, y ahí es donde la diversidad de opciones va decantando una forma de solucionar el problema. Porque, en realidad, los principios básicos de la fotografía son bien sencillos, tanto que podríamos experimentar con ellos en un aula de primaria. Por eso, al estudiar los orígenes de la fotografía, autores como Helmut Gernsheim se preguntan por qué no había sido descubierto antes alguno de los procedimientos para fijar las imágenes proyectadas en la cámara oscura, teniendo en cuenta que esta se conocía desde muy antiguo y su uso era frecuente entre los artistas del siglo XVII, por ejemplo (Gernsheim, 1982). La cámara oscura, entonces, como concepto originario, estaba implícita en la naturaleza siempre insatisfecha de la mirada, y suscitará retrospectivamente una historia alternativa de las imágenes en la que se incluyen sin distinción los productos del arte y de la técnica, y de la que la fotografía es uno de sus más brillantes episodios.

Que la fotografía sea una invención simultánea en varios lugares del mundo (así lo creían quienes intentaban patentar sus procedimientos) parece el síntoma de que su llegada estaba de algún modo predestinada. Es como si se hiciera efectivo el espíritu de la época consumando un

destino de la historia, al menos en lo que a la imagen se refiere. En definitiva, es un fenómeno que conlleva ese aire de providencia divina por el que a veces las cosas concurren en un mismo tiempo. Aunque lo cierto es que esa sensación es solo el resultado de que en los actos humanos se mezcla igual dosis de azar y determinación de las condiciones históricas. Así lo supo ver sabia y modestamente uno de los padres de la fotografía, tal vez el más alejado de los centros de poder, Hércules Florence, que escribía desde Brasil en un artículo de 1839, una vez que se había hecho público el procedimiento de Daguerre: «No disputaré mi descubrimiento con nadie, pues dos personas pueden tener la misma idea». Es fácil entrever que el contexto de las revoluciones industriales, los usos de una burguesía emergente y las nuevas aspiraciones tecnológicas serían factores que propiciaron lo que, por otro lado, era algo esbozado en otros artefactos del pasado.

VOLUNTAD DE ESCRITURA

Ya hemos avanzado que el acta oficial de nacimiento de la fotografía se debe a la sesión de la Academia Francesa de las Ciencias del 19 de agosto de 1839 en la que François Arago, científico y político con iguales dosis de lucidez en ambos campos, defendería el daguerrotipo en su condición de invento necesario para las ciencias, cuyas aplicaciones todavía imprevisibles serían parte de su carácter revolucionario: «En este aspecto, lo que en particular debe contar es lo imprevisto», señalaba enigmáticamente... En efecto, la fotografía encerraría en esas aparatosas cajas con las que se producían los primeros daguerrotipos cosas imprevistas, y su devenir histórico, nacido en el seno de la Francia posrevolucionaria, sería también en ese momento imprevisto. Y no erraba Arago en esta especie de vaticinio porque el destino de la fotografía ya se veía triunfal y radicalmente transformador de los usos sociales. Existe una caricatura de la época en la que París se llena de portadores de cámaras en lo que se denominó sin ambages «daguerrotipomanía». Es la litografía de Theodore Maurisset de 1840 en la que incluso puede verse tal vez a Nadar en un globo obteniendo las primeras imágenes aéreas. También de Nadar hablaremos después [3].



3. Theodorre Maurisset, *Daguerrotipomania*, litografía, 1840.

Por otro lado, lo verdaderamente imprevisto sería lo que las propias imágenes devolverían como espejo de nuestros rostros y nuestras formas de vida, porque acabaron convirtiéndose en una nueva sima llena de espectros y fantasmas, de formas de representar lo que ocurría más allá de los hechos que tan fielmente parecían representar. De hecho, la fotografía de fantasmas se convertiría en un género propio que animaría a los numerosos espiritistas de la Europa del momento a utilizar la cámara como un medio paradójicamente objetivo de demostrar la existencia de lo sobrenatural. Sin duda la fotografía revoluciona las sociedades contemporáneas unas décadas después de la Revolución Francesa, y algunos, Walter Benjamin en su «Pequeña historia de la fotografía», o Gisèle Freund, entre ellos, no han dudado en equiparar la repercusión de ese hecho con otro no menos decisivo como fue la aparición de la imprenta. Tampoco es que vayan a separarse demasiado en la mayor parte de las aventuras que empezarán a provocar esos dos fenómenos, imprenta y fotografía...

Podríamos decir entonces que algunos descubrimientos o creaciones humanas se inscriben en la Historia como mecanismos de su propia escritura. Es decir, la imprenta y la fotografía se integran en la narración de los avatares históricos, modificando el curso de los acontecimientos en la medida en que ellos mismos son aparatos de inscripción, es decir, de construcción del relato que llamamos Historia. Hablamos de la Historia con «H» mayúscula, con la que nos referimos al gran relato institucionalizado que tomamos como referencia de lo que ha ocurrido en siglos pasados, aunque dentro de esa palabra se encierren versiones a veces divergentes y puntos de vista distintos. Así que, de algún modo, esa alianza entre los aparatos de inscripción y la Historia determina una relación paradójica. La imprenta democratiza el acceso al conocimiento y la información por su capacidad de replicar los textos, favoreciendo la alfabetización de nuevos sectores de población en Europa y de otros lugares del mundo. En esa alfabetización iba implícita una nueva forma de contar los hechos que afectaban, ya fuera cercana o remotamente, a los lectores potenciales de los relatos que contenían los libros. La fotografía, por su parte, comienza pronto a documentar los fenómenos de trascendencia histórica dejando un enorme patrimonio iconográfico. Algunos de esos iconos fotográficos identifican los hitos más reseñables del relato. Con ello, la inscripción de la historia y la historia de la inscripción parecen entrelazarse de manera circular. No en vano la Historia es a su vez una invención necesitada de textos e imágenes.

Fue también una providencia del destino que, en su presentación ante la Academia de las Ciencias, Arago, de nuevo profético, aludiera entre los posibles usos de la fotografía a la posibilidad de copiar de modo inmediato los jeroglíficos antiguos, lo que habría de revolucionar la arqueología. Para un político científico puede parecer una afirmación insólita y, desde luego, reveladora. Pero la incluía en su discurso ante los académicos haciendo suyo un informe que contenía la carta escrita por Alexander von Humboldt el 25 de febrero de 1839 en la que describía sus impresiones sobre el descubrimiento de Daguerre. Allí Humboldt anunciaba esa posibilidad. Al fin y al cabo, la arqueología traza los orígenes de la Historia y, qué duda cabe, la fotografía ha convertido cada pequeño acontecimiento en un resto arqueológico para el futuro; una Historia que los aparatos escriben y en la que ellos mismos se

inscriben. Que los jeroglíficos fueran archivados en una placa fotosensible no era sino la confirmación de una profunda correlación entre los textos y las imágenes. Fotografía y escritura estaban inevitablemente unidas a través de la capacidad de réplica que la imagen técnica comparte con la imprenta, y los mismos espacios impresos se verían invadidos por infinidad de imágenes sin las cuales los textos parecerían más insignificantes a partir de entonces.

LO FOTOGRAFICO COMO CÁMARA, O EL ASOMBRO DEL «VER APARECER»

En el trasfondo que propicia el conjunto de pretensiones, aspiraciones y mitos que sustentaron culturalmente el nacimiento de la fotografía habría que remitirse a un concepto de lo tecnológico distinto al nuestro, nativo del siglo XIX. Para nosotros la tecnología tiene que ver con artefactos que siguen instrucciones lógicas, son pequeños autómatas y operan mediante una relación entre *software* y *hardware*. En ese vínculo, los dispositivos pueden incluir conceptos más antiguos, como el de la fotografía, integrándolos sin problema bajo nuevas formas numéricas, bajo la suma de píxeles. Pero en el origen, la técnica en el XIX está vinculada con lo que se denominaba «filosofía natural», es decir, con los intentos por desentrañar los secretos de la naturaleza en todas sus facetas. La cámara sería un artilugio, una máquina, que permite que en su interior la naturaleza deje sus huellas. Se relaciona así con una visión de época a medio camino entre lo maravilloso y lo científico. No hace falta decir que la propia denominación con la que finalmente nos quedamos de todas las que se pusieron en circulación en aquellos años, «*fotografía*», debida al astrónomo y matemático John Herschel, incluye la idea de una escritura, una grafía de las imágenes del mundo que serían recogidas como huellas y que se integrarían en el complejo de inscripciones que nos sirven para asentar una memoria colectiva.

Los nombres con los que denominaban a la fotografía sus primeros inventores son ya bastante reveladores de todo esto. Para Talbot, por ejemplo, aquellas imágenes eran «dibujos fotogénicos», esto es, dibujos de la propia naturaleza generados por la luz. Para Niépce, en cambio, la

que se considera primera fotografía del mundo era un «punto de vista», una vista tomada en un marco conceptual en el que la cámara oscura dejaba una imagen. Aun así, los textos de muchos de ellos denotan también una ambigüedad en los términos utilizados para relatar las experiencias de las que son partícipes. Sienten dificultades para determinar qué tipo de inscripción tiene lugar allí cuando se revela la imagen, no saben si es un dibujo, si es una escritura de lo natural, un reflejo, una huella... En el testimonio que recogen las crónicas de aquel origen está la sorpresa que provoca el misterio de la imagen. El ver aparecer una fotografía era entonces un fenómeno con resonancias mágicas, aunque en su trasfondo hubiera una conciencia sobre las leyes químicas que lo propiciaban. Un asombro que quedaría eclipsado más tarde cuando las imágenes ocupen toda nuestra vida haciéndose indisociables de la propia cotidianidad, ilustrando de modo compulsivo cada acontecimiento público o privado, discurriendo por todos los canales de emisión de los que nos convertimos en receptores siempre disponibles.

Por tanto, esta irrupción de la fotografía en la Historia tendría un doble efecto: por un lado, el de revelar una dimensión técnica en la creación de las imágenes y, con ello, una fenomenología; por otro, el de crear a su alrededor un nuevo tipo de comportamiento social, una serie de nuevas actitudes que evidenciarán otra de sus propiedades más importantes: su condición ideológica.

Si la fenomenología estudia la aparición de las cosas tal como se nos presentan en el mundo, es porque estas solo son percibidas y comprendidas de forma parcial, a través de una parte minúscula de su nóumeno, a través de un fragmento de su realidad última. Este lado desconocido para la percepción y para la comprensión de las cosas es un auténtico fuera de campo. Y la estructura fenomenológica de nuestro modo de interpretar la realidad tendría un correlato perfecto en el funcionamiento de la fotografía, en su génesis y en la condición al mismo tiempo verosímil e incompleta de las imágenes que resultan. Lo que el arte del Renacimiento llegó a constatar y a poner en juego fue esta vista parcial como fuente de ese conocimiento visual, fenomenológico. Y lo que hizo la fotografía fue confirmarlo.

Mientras tanto, el aparato de producción de imagen va acompañando, en efecto, como la imprenta, por una inédita capacidad de difusión

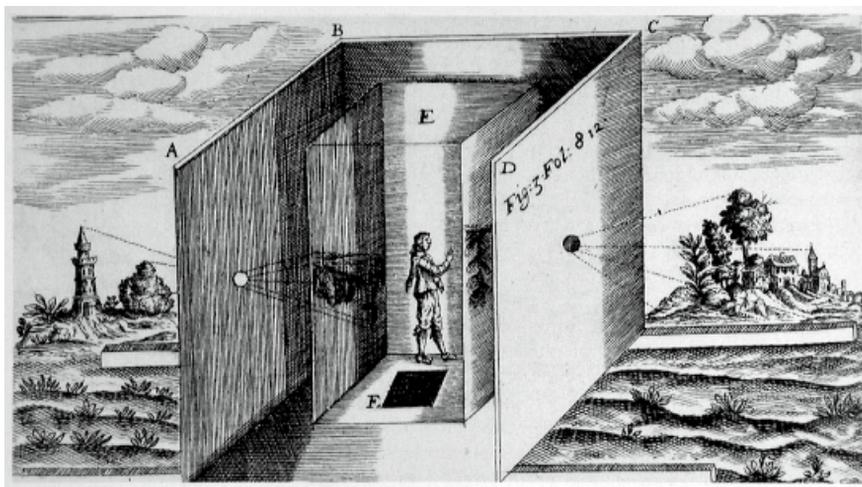
que modificará las conductas y los usos hasta llevar lo imaginario a cotas de protagonismo que nunca antes había tenido. Esa incidencia en los comportamientos y en la vida social la convertirán en un instrumento ideológico. Si Karl Marx hubiera sido testigo del devenir posterior de la fotografía, no habría dudado en tomar el uso que hacemos de ella como un buen ejemplo de lo que él mismo denominaba «ideología». Es bien sabido que, para Marx, lo ideológico reside en la ambigüedad de los enunciados y de las creencias extendidas, las que son en realidad medias verdades, que tienen una parte de apariencia real y otra que esconde los intereses de una clase dominante. Esto sería aplicable a uno de los tópicos más conocidos acerca de la fotografía: que es testimonial, veraz en su apariencia, aunque deja fuera de su encuadre y de su «mensaje» todo un contexto necesario para entenderla; así que al mismo tiempo es falsaria. De modo que se revela como una inagotable proveedora de prejuicios que acaban escondiendo otras realidades. No es que escondan lo que quiera que sea la realidad, como podría suponerse, sino todas esas otras realidades que no aparecen en el encuadre. Ya se encargarían después otros, como Bertolt Brecht, de explotar y analizar minuciosamente este asunto. A fin de cuentas, la cuestión fotográfica casi sería una declaración programática de los nuevos tiempos, con su afán probatorio y su eterna ambigüedad documental. La imagen fotográfica se mueve entonces entre dos grandes estructuras, una fenomenológica y otra ideológica. Es decir, tendrá al menos dos grandes impactos históricos, uno en virtud de su condición técnica como forma de creación de imaginarios, y otro a la luz de los efectos de una nueva relación social con las imágenes.

El primero de esos efectos históricos lo entenderemos mejor si recordamos los numerosos artilugios que se habían creado desde tiempos remotos para transcribir al dibujo las formas de los rostros y los objetos. Quizá la autora que con más cuidado ha tratado la dimensión social de la fotografía, Gisèle Freund, apunta, como antecedente cercano, la popularización de las siluetas recortadas en charol negro en las fiestas y actos sociales en los tiempos de Luis XIV, una especie de lúdico y premonitorio fotocolor que se utilizaba para animar la siempre excitante lógica de los parecidos. A ello le sucedería el fisionotrazo, otro artefacto con el que se crearían innumerables retratos de perfil mediante un mé-

todo mecanizado y rápido con el que los minuciosos pintores de miniaturas no podían competir. Todas estas nuevas formas de representar los rostros, entre las siluetas y el grabado, satisfacían una creciente demanda de retratos que en otro tiempo habían estado reservados a la aristocracia o a la alta burguesía. En su proliferación democratizada, en su popularización, delatan ya un comportamiento pulsional por dejar huella a través de nuestra propia imagen. Un comportamiento que nos resulta familiar, que llega hasta nuestros días. Sin lugar a dudas, Freund hubiera confirmado el carácter antropológico de esa genealogía que ella tan bien ha descrito a la vista de la abundancia en nuestro tiempo de selfis, que parecen una continuación natural en el devenir de aquel narcisismo burgués del siglo XVIII.

Pero más allá de estos antecedentes muy próximos, predecesores inmediatos de los usos de la fotografía en relación con el retrato, podríamos ir más atrás en el tiempo hacia la propia historia de la pintura para comprobar que los principios básicos de la fotografía estaban presentes desde mucho antes. El mismo Aristóteles menciona ese curioso efecto que propician los espacios oscuros por los que una rendija deja pasar la imagen del exterior que se proyecta sobre la pared contraria, fenómeno observado desde que el ser humano se guarece en lugares oscuros en los que la luz penetra mediante haces reveladores. Uno de los tópicos fundamentales en la génesis de lo fotográfico estará, sin duda, en este elemento que figura en los textos de la Grecia clásica, la cámara oscura, cuya matriz conceptual atraviesa la historia de la pintura y con la que la mayor parte de las historias de la fotografía acaban teniendo que establecer algún vínculo.

También la historia de la pintura se debe a este principio. Svetlana Alpers, por ejemplo, ha explicado el modo de trabajar de los pintores del siglo XVII a partir del estudio del artista como cámara, como lugar de experimentación y como espacio de incidencia de la luz para la creación de las formas (Alpers, 2009). Que, en el contexto del arte del Barroco, el claroscuro incidiera en la creación de los volúmenes y de los cuerpos, definiendo la anatomía sobre los experimentos y tentativas precedentes del Renacimiento, no sería sino el efecto de este nuevo espacio de observación que se traduce en una cámara. Alpers recuerda así el grabado de Athanasius Kircher de 1671, *Cámara oscura portátil*,

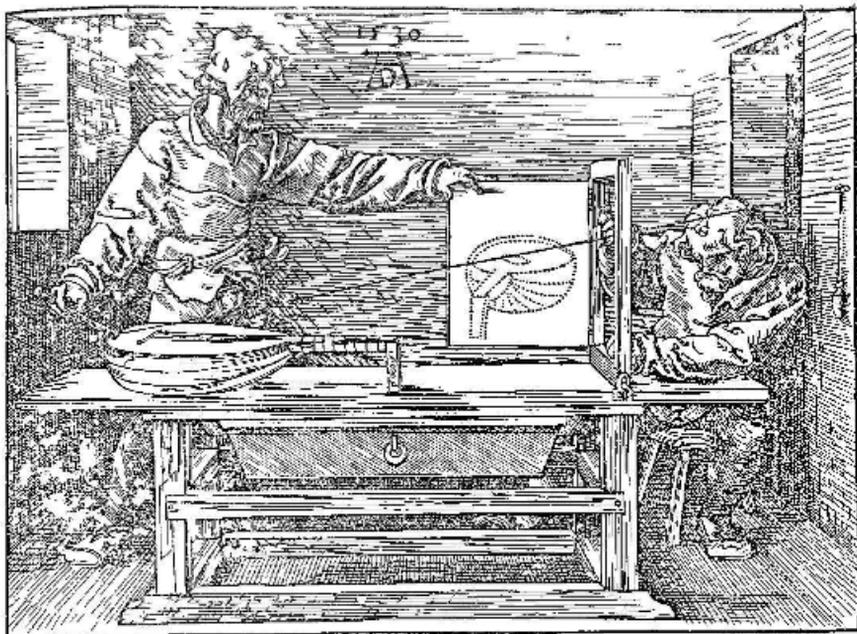


4. Athanasius Kircher, cámara oscura, ilustración de *Ars Magna Lucis et Umbrae*, Roma, 1646.

en el que se explicaba diagramáticamente el funcionamiento de este cuarto en el que el dibujante reproduce las imágenes del exterior desde dentro de la cámara, silueteando y rellenando la proyección que viene de uno de los orificios que presenta el cubículo [4]. El hecho de que se presente este espacio como un elemento portátil que podría instalarse en cualquier lugar sugiere sin demasiado género de dudas la preexistencia del principio elemental de lo fotográfico en el seno mismo de la pintura. Y es que la cámara oscura no sería propiamente una antecesora de las imágenes técnicas, sino el concepto originario que comparten pintura y fotografía, un concepto tan hondo en el escenario mental de cualquier mirada que adoptaría una dimensión antropológica. Basta pensar por un momento en que las primeras imágenes creadas por el ser humano aparecen en el fondo de una cámara natural, de una gruta, de un espacio utilizado para cobijarse de un exterior en el que la inmediatez de los acontecimientos no nos permite imaginar. Desde el refugio, desde la cámara oscura más ancestral que queramos rastrear arqueológicamente, podemos perfilar el mundo agudizando nuestra mirada, recreándolo desde el resguardo que proporciona ese espacio interior en el que se

pone en marcha la imaginación. Imaginar, entonces, no es otra cosa que crear imágenes, y eso es lo que venimos haciendo desde entonces.

Después de esas evocaciones tan primarias de lo que implica mirar, y de lo que supone el deseo originario de fijar las visiones, habría que pensar, para entender su trasfondo y sus repercusiones, en el largo y sofisticado recorrido que llevan a cabo los hacedores de imágenes. En el contexto del Renacimiento, las propias exploraciones de la perspectiva actuaban igualmente en el mismo proyecto de visión que la fotografía parece continuar. Las máquinas para dibujar existían desde los tiempos de Durero, que publicó en 1525 una obra con el título de *Instrucción sobre el arte de la medida*, que incluye la conocida xilografía titulada *Método para dibujar un laúd* [5]. Las mallas y los ajedrezados con los que los artistas del siglo xv construían esos pequeños teatros donde se muestran situaciones descritas de los textos, los procedimientos para crear la ilusión de profundidad en



5. Alberto Durero, *Método para dibujar un laúd*, en *Instrucción sobre el arte de la medida*, 1525.

las imágenes, inauguran, por tanto, algo más que una cuestión artística. Tienen en su génesis una dimensión técnica asociada a los estudios sobre la óptica y son, en definitiva, una tecnología de la visión.

Lewis Mumford, por ejemplo, ha considerado la perspectiva cónica del Renacimiento como una tecnología. Es decir, crear ese entorno virtual de orden matemático y proporcional para situar objetos o cuerpos en el espacio del mismo modo que nuestro ojo los percibe en la experiencia cotidiana es definir un dispositivo que establece una nueva concepción del mundo. No sería descabellado entender la perspectiva renacentista, que modifica en gran medida la naturaleza de las imágenes hasta esa fecha, como un cambio profundo del punto de vista cultural. De hecho, buena parte de las teorías sobre el Renacimiento parten de ese supuesto, de la trascendencia de ese fenómeno más allá del método para pintar escenas verosímiles. El marco ideológico que implica la perspectiva afecta a la posición del sujeto en el mundo, es toda una declaración de intenciones sobre lo que el ser humano es en un contexto dado, sobre cómo construye sus percepciones. Es, en definitiva, una representación fenomenológica, un marco que alude al fuera de campo del sujeto que mira, a la posición definida por los vectores que fugan hacia esos puntos del horizonte, pero que tienen su reverso en el lugar de los ojos del individuo. Al situar allí, ante la escena, un espacio virtual de la mirada, los artistas estaban creando también una matriz de lo que se considera el sujeto moderno y, con él, una fenomenología de lo visible. Para hacerlo, prefiguraron una cámara, una de carácter virtual, pero decisiva en la manera de mirar que adoptamos en los siglos posteriores.

La producción masiva de pintura y de fotografía en todas sus variantes desmiente el conflicto durante los siglos XIX y XX, y proyecta la cuestión a otro estadio. Ya se ha establecido en las nuevas teorías del arte y de la imagen, con bastante consenso, que la fotografía se integra en una secuencia que continúa lo que se inicia con la pintura en el Renacimiento. Con ello no hacemos sino mecanizar de modo industrial la superposición de capas visuales que fundaron nuestra tradición en las representaciones de los siglos precedentes: el dibujo en perspectiva de los objetos y los cuerpos y, más tarde, el efecto atmosférico y lumínico conseguido a base de veladuras y de claroscuro en la pintura veneciana y en la barroca. De tal modo que podría entenderse que toda la pintura

moderna es ya, *de facto*, el resultado de una cámara oscura metafórica y artesanal. Y si alguien mira sin demasiados prejuicios *El matrimonio Arnolfini*, o *Las Meninas*, tal vez pueda reconocer al fondo, como clave secreta, una impresión borrosa de los que contemplan la escena, una impronta de lo que ese diálogo de miradas puede sugerir desde una cámara en la que se ha detenido un instante.

En ambas obras, producidas con casi dos siglos de diferencia, encontramos, además de ese enigmático espejo al fondo, una cierta función testimonial. Las dos pinturas testifican determinadas situaciones sociales y estamentales que configuran toda la escenografía interior. No olvidemos que la obra de Van Eyck es prácticamente un documento que acredita el contrato matrimonial, y la de Velázquez es una sofisticadísima reflexión sobre el retrato de corte. En cualquiera de los casos, la representación se convierte en un artefacto social. Pero si aquellas obras llegaban a un número reducido de personas con una innovadora capacidad reflectante para las élites a las que sirvieron, la fotografía encontrará la oportunidad histórica, no ya para reflejar ciertos acontecimientos o escenas costumbristas, sino para crear a su alrededor toda una nueva forma en la que los seres humanos se relacionarían entre sí y con la imagen a partir de entonces. La fotografía contribuirá a crear una nueva esfera pública gracias no solo a su enorme poder fenomenológico, sino a su condición eminentemente ideológica.

FOTOGRAFÍA Y NUEVA ESFERA PÚBLICA

El entramado de artistas fracasados, inventores, cazafortunas, diletantes y aventureros de todo tipo, es decir, el mundo de la bohemia que se consagra en el siglo XIX, es descrito como un caldo de cultivo del nacimiento y la expansión de la fotografía por algunos de sus historiadores. Todas esas circunstancias conforman el escenario perfecto donde se muestran los vicios propios de esa progenie de advenedizos que llamamos burguesía, retratada con dureza en las obras de Flaubert o Émile Zola. Se trata de un auténtico baile de máscaras, donde el retrato fotográfico será la ventana de presentación individual, cuyo calado tiene un importante papel en la representación de las expectativas de clase. En el