

La búsqueda de la identidad en el retrato fotográfico: del retrato burgués decimonónico al selfie

Laura Navarro Díaz

Universitat de València., lauranavarro050@gmail.com

Abstract

This work articulates some typologies that from the point of view of expression and pose encode the identity of subjects portrayed in the 19th century. We also study how these 19th century typologies survive in the 20th century by virtue of relationships of inheritance and filiation. We will focus on the bourgeois normative portrait, on the artistic portrait and the police portrait, one of the manifestations of otherness. To conclude, we will reflect on the ambivalent nature of selfies, an emergent and genuinely digital typology related most directly with self-portraits, but using codes of expression, function and diffusion which are different from previous ones.

Keywords: *Artistic Portrait, Bourgeois Portrait /Selfie /Nineteenth Century Photography/ Identity in portrait Photography*

Resumen

La presente comunicación articula algunas tipologías que desde el punto de vista de la expresión y la pose codifican la identidad de los sujetos retratados en el siglo XIX y cómo estas tipologías del XIX perviven en el siglo XX en virtud de relaciones de herencia y filiación. Nos centraremos en el retrato normativo burgués, en el retrato artístico y en una de las manifestaciones de la otredad representadas a través del retrato policial. Para concluir reflexionaremos sobre la naturaleza ambivalente de los selfies, una tipología emergente y genuinamente digital cuya herencia más directa son los autorretratos pero cuyos códigos de expresión, función y difusión son diferentes a los de estos últimos.

Palabras clave: Palabras Clave: Retrato artístico/ Retrato burgués / Selfie / Fotografía del siglo XIX/ Identidad en el retrato fotográfico

1. Introducción: para qué volver al pasado.

El estudio de un acontecimiento histórico se ve afectado por la incapacidad que tenemos en el presente de analizar el pasado sin que sea contaminado por el momento actual, pues como señala David Freedberg *hemos visto y aprendido demasiadas cosas y no podemos mirar con los ojos de ayer pues la historia no nos ofrece esta posibilidad*¹. Entendemos que los retratos fotográficos son objetos controvertidos, dispositivos que hablan por lo que no muestran, que abisman la mirada lejos de los parámetros del análisis formal o contextual de los mismos y que, en esencia, no dejan de ser un misterio, pese a que conozcamos las particularidades del medio o las vicisitudes que conforman su historia.

No obstante, y conscientes de que nunca seremos testigos directos de los fenómenos del pasado, con los ojos llenos de contemporaneidad y la convicción de la dificultad que implica aprehender la esencia del retrato fotográfico y entender racionalmente su *punctum*² nos parece fundamental en un contexto de creación y formación fotográfica conocer las manifestaciones del pasado para poder darle un sentido más certero a las manifestaciones del presente, y más concretamente y en relación con la comunicación que presentamos, de abarcar el estudio del retrato generando un hilo conductor desde sus orígenes hasta la el momento actual en la era digital y postfotográfica³.

Nuestro objetivo es pues analizar distintas tipologías de retratos que abundan en la cultura visual del siglo XIX desde el punto de vista de la expresión y la pose del retratado y vincularlos a identidades concretas. Creemos además que estas tipologías del XIX no mueren con el cambio de siglo ya que el sostén ideológico y en parte formal presente en estos modos de representación se prolonga en el siglo XX, perviviendo, transmutándose o recibiendo diferente recepción según casos. Para finalizar nos vamos a referir a la naturaleza del *selfie* que consideramos el género por excelencia de retrato en el siglo XXI y consecuencia tanto del desarrollo técnico como de las necesidades de búsqueda de identidad a través de la imagen.

2. Las tipologías de retrato decimonónico a través de la pose y su recepción contemporánea

La expansión de la fotografía en general, y en particular del género de retrato, fue un fenómeno que se contagió por todo el mundo, desde los países promotores a sus vecinos y de éstos a toda Europa y a otros continentes en relativamente poco tiempo, por la rápida emigración de fotógrafos y la exportación temprana de material técnico. Esta universalidad también se concreta en la existencia de ciertas tipologías de retrato que se generalizaron junto a la expansión del medio. En el presente estudio nos hemos centrados en cuatro casos de estudio.

¹ FREEDBERG, D. (1992). *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra.

² BARTHES, R. (2002). *La cámara lúcida*, Barcelona: Paidós.

³ FONTCUBERTA, J. (2016). *La furia de las imágenes*. Barcelona: Gustavo Gili.

En primer lugar en el retrato burgués, donde la pose es determinante en la autoafirmación de clase, conformado por el retrato de distinción que pretende abrazar la identidad social bajo los dictados de la nueva clase social emergente y en el que la cuidada puesta en escena, las referencias a lo profesional en el caso de los varones y el contexto familiar en el de las mujeres determinarán los límites de tal identidad.

En segundo lugar en el retrato de artistas, un retrato de naturaleza psicológico, viaje al interior del retratado que persigue la identidad subjetiva e individual y generalmente centrado en desvelar la psique del individuo, normalmente de varones con éxito y prestigio social.

Interpretamos que ambas tipologías tanto del retrato burgués como del artístico, perduran con el cambio de siglo, siendo la primera colonizadora de las iconografías familiares privadas y la segunda uno de los géneros predominantes en la fotografía artística en el XX.

En tercer lugar nos referimos al retrato de policial, uno de los retratos que definen la otredad en la sociedad, y donde la expresividad ha sido usurpada. Este definirá la identidad del criminal, como manifestación de la otredad; otredad compartida con enfermos, locos y razas primitivas cuyas identidades se fraguarán también con la complicidad de la fotografía médica y la étnica.

Para finalizar transitaremos del autorretrato al *selfie*, cuyas naturalezas divergentes viran del producto artístico al producto cultural *mainstream*. El autorretrato, de filiación pictórica como el retrato artístico, aunque no muy prolífico en la retratística del XIX devendrá un género frecuentado por muchos fotógrafos artistas en el siglo XX y el *selfie*, nacido como una deriva postfotográfica del autorretrato, se convertirá en producto cultural del siglo XXI como en el XIX lo fuera la *carte de visite*.

2.1. El retrato normativo burgués y la consolidación de la identidad burguesa

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, con el surgimiento de la fotografía, la burguesía va a desplegar todo un dispositivo que defina su recién inaugurada identidad moderna, que se concretará en una estudiada puesta en escena *performativa* y que se pondrá en práctica en un retrato estandarizado típico burgués.

La burguesía detentará el dominio del medio y diseñará los protocolos fotográficos que centupliquen su imagen. Como señala Brusatin⁴, a través de la impostura de la pose se constituirá el verdadero carácter del sujeto representado, de manera que la rígida normatividad del retrato burgués proyectará los valores sociales que la burguesía proclama.

El retrato fotográfico se iniciará con éxito con la fiebre daguerrotipista alcanzando a los individuos más pudientes y multiplicándose tras el éxito rotundo de la *carte de visite* que logrará que la fotografía se extienda a toda la clase burguesa.

La pose en el retrato burgués

⁴ BRUSATIN, M. (1991), *La Historia de las imágenes*, Madrid: Julio Ollero Editor, p.101.

Dentro del marco normativo burgués nos encontramos con un retrato de estudio que contaba por un lado con una pose del retratado muy estandarizada, así como con un vestuario y una decoración acorde a la puesta en escena burguesa. Normalmente, y sobre todo en los primeros retratos, el posado del retratado era una tarea incómoda pues requería la inmovilidad de éste durante tiempos prolongados. Para ello, los estudios se valían de recursos auxiliares, como los apoyadores de cabeza, que dotaban a los retratados de una rigidez característica, repercutiendo en la falta de naturalidad y en la reiteración de determinadas poses.

Asimismo, el *atrezzo* o decorado más característico, salvo contadas excepciones, era aquel que se definía por una ostentación que rozaba el absurdo, como en el caso de columnas que nacían de alfombras, y en el que lujosas balaustradas, cortinas, abanicos, pañuelos, sillas, etc., eran elementos comunes en las *cartes de visite* de diferentes estudios, nacionalidades e incluso tiempos, produciendo una sensación de *déjà vu*, a pesar de las eventuales variantes de *atrezzo* en relación a la condición del individuo (género, edad, profesión, etc.).

De hecho, estos estudios de retrato funcionaron como espacios escénicos de autoconstrucción donde se representaba la vida social y familiar burguesa y contaban con escenografías y trajes al servicio de los clientes para que éstos pudieran fotografiarse de acuerdo a la moda del momento. El retratado, a menudo, se fotografiaba con elementos que remitían a sus aficiones o profesión. Respecto a la pose, que era la forma de presentación social, encontramos poses muy rígidas y estudiadas, que reflejan el orgullo burgués, en un espacio construido en el que casi siempre aparecen fondos pintados, una balaustrada, una silla, etc., simulando espacios habitables.

Uno de los pilares en los que se asienta la identidad burguesa es la familia, modelo que será también ampliamente registrado en la retratística fotográfica, siempre con el *pater familias* al frente. La familia nuclear se constituye como modelo atomizador y vertebrador de la sociedad, esto es, como unidad indivisible del cuerpo social, y su prole, como síntoma de éxito social y garantía de transmisión del patrimonio. La férrea estructura familiar deberá ser garante en última instancia tanto de la herencia genética, con la continuidad del grupo familiar, como de la herencia patrimonial.

A través de las imágenes que remiten, directa o indirectamente a la familia, subyace claramente la producción de estereotipos sociales y de género representativos del orden patriarcal imperante. Así pues, podemos observar cómo los conceptos burgueses de masculinidad, feminidad e infancia se construyen apoyados en el retrato decimonónico. [Fig. 1]



Fig. 1. *El relojero Juan Bautista Carbonell y familia*, h.1890. J.DERREY. Colección Particular.⁵

El hombre, según la concepción patriarcal burguesa del XIX, ostenta el control de la familia y se encarga de su sostenibilidad económica. La masculinidad se proyecta, siempre a través de una seguridad característica que se asocia a su género tanto en la esfera pública, representándose al hombre como profesional, como en la privada, como padre y detentador del patrimonio. También será común el retrato colectivo masculino de aquellos que comparten profesión o afición y en el que la dimensión social y pública del hombre queda patente.

La feminidad es representada a través de la mujer en poses amables y sumisas respecto al marido, o cargada de toda su prole, subrayando su condición de madre por encima de la de mujer. Podemos decir que la mujer es presentada en una triple dimensión, como hija, esposa y madre, siendo desligada de su propia individualidad más allá de las filiaciones que encuentra en el entorno familiar. De hecho, cuando se le representa en solitario siempre es o bien como objeto de deseo sexual masculino en la también pródiga fotografía erótica de la época o como discreta dama inscrita en el convencional orden social burgués que tiene en la familia su referente.

Asimismo la infancia es presentada como un laboratorio de producción de estereotipos de género. La imposición de los roles masculino y femenino en la infancia tiene en la fotografía un claro reflejo social así como un medio de asentamiento icónico de estos roles. La fotografía es la gran difusora de la imagen de la familia y en esta representación de la misma los niños ocupan un lugar privilegiado. Como señalan Victoria Bonet y Áurea Ortiz “en el siglo XIX, el hogar burgués cuida su descendencia. Es en aquel momento que la familia se convierte en

⁵ Del Catálogo *Encantados de conocerse: Fotografía, retrato y distinción en el siglo XIX* (2002).

*el núcleo fundamental de la sociedad y en el garante de su esencia. La sociedad se mantendrá incólume si las familias que la componen no se corrompen y mantienen su integridad”.*⁶

Continuidad del retrato burgués

En relación a la pervivencia en el XX de esta tipología de retrato que afianzó el aparato icónico burgués, nos encontramos con que se agotó como tal en la medida que los estudios de fotografía comenzaron a desaparecer y la realización de fotografías se popularizó entre los particulares⁷. Pero no podemos decir que este modo de representación se extinguiera, pues aunque el fenómeno burgués de *mandarse hacer un retrato* poco a poco desapareciera, pervivirá la representación de la familia burguesa heredada de la construcción social decimonónica. Por un lado, la fotografía de ámbito doméstico se extendió a lo largo del siglo XX y con ella los álbumes familiares, que proliferaron hasta finales del mismo siglo. Si bien en un principio el retrato normativo burgués tenía como intención afianzar un poder social dentro y fuera del hogar, en el siglo XX la fotografía privada y familiar deviene en algo consustancial a la construcción biográfica del individuo. Los álbumes familiares serán herramientas donde poder reflejar las experiencias de vida. Por otro, la dimensión pública de la familia consagrada como institución modélica, encuentra su paradigma en la familia feliz publicitada ampliamente a partir de la Segunda Guerra Mundial como el *american dream*, que se construye como una prolongación del modelo familiar burgués decimonónico inmerso en el optimismo económico estadounidense de la sociedad de consumo propulsada por el fordismo. Desde una perspectiva formal, la pose y la puesta en escena diferirán de los parámetros del XIX y diseñarán un nuevo paradigma icónico en que los retratados parecen inmersos en una *naturalidad* y un entorno doméstico que difiere mucho de las rígidas poses de estudio del retrato burgués del siglo anterior. No obstante, se da una práctica similitud de los estereotipos de género y de las proyecciones sociales de los mismos [Fig. 2]. Del mismo modo, en la cultura visual contemporánea encontramos gran variedad de contraimágenes que reproducen los modelos familiares normativos vigentes en clave de parodia, como el caso de la telecomedia producida por la CBS *The Munsters*, que se proyectó con gran éxito por primera vez en EEUU en la década de los años 60. En ella los monstruosos integrantes de la familia combinan los comportamientos propios de su condición con las actitudes familiares más naturalizadas, siendo la única humana de la familia, el personaje de Marilyn Monster, tratada como un espécimen extraño, la representante de la *otredad*. [Fig. 3].

⁶ BONET, V. y ORTIZ, A. (2008). “Fotografies de xiquets, certificats d’una infància congelada”, en el catálogo de la exposició *Certificats d’una infància congelada (fotografies 1890-1940)*. València: Publicacions de la Universitat de València, p.192. La traducció de la cita es nostra.

⁷ George Eastman (1854-1934), fundador de Kodak, lanza en 1888 la primera cámara automática, con posibilidad de cien vistas, con un carrito integrado de papel recubierto de gelatina sensibilizada que era revelado en la factoría Rochester. A partir de 1891 se comercializará el carrito de celuloide que pronto podrá ser sustituido por el propio usuario. SOUGEZ, M-L., coord. (2007). *Historia General de la Fotografía*, Madrid: Cátedra. p. 705-707.

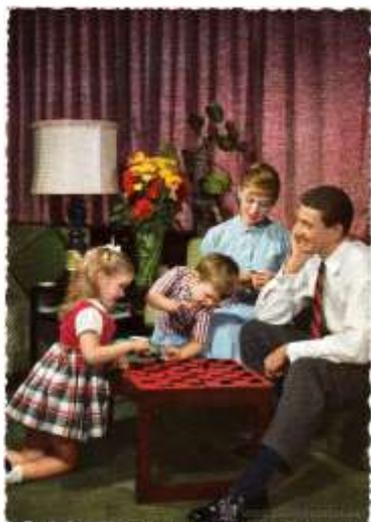


Fig.2



Fig.3

Fig. 2. *Postal de familia*, comercializada en los años 60' en EEUU. Fig. 3. Imagen promocional de la serie televisiva estadounidense *The Munsters*.

2.2. El retrato psicológico de artistas como viaje al interior del sujeto

En relación al *retrato psicológico distinguimos entre* el retrato realizado en los primeros tiempos de la fotografía, el retrato de aficionados expertos y el de profesionales que realizan un retrato artístico.

Cuando hablamos retrato psicológico de los primeros tiempos, y siguiendo a Gisèle Freund⁸, nos referimos aquel realizado antes de que el retrato se convirtiera en un objeto de consumo y que era realizado normalmente por fotógrafos con una formación artística anterior y en consonancia con una tradición pictórica que se remonta al Renacimiento. En estos retratos la pose del retratado, la pericia del fotógrafo y las condiciones técnicas del medio serán determinantes para subrayar los elementos que desvelan información sobre la personalidad y carácter del sujeto. Entre estos estarían Hippolyte Bayard, David Octavius Hill & Robert Adamson y Gustave Le Gray. En segundo lugar, el *retrato psicológico de aficionados* será desarrollado por fotógrafos no profesionales y expertos, entre ellos y siguiendo a Marie-Loup Sougez⁹ y Beaumont Newhall¹⁰ estarían Clementina Hawarden, Lewis Carroll y Julia Margaret Cameron [Fig.4]. En tercer lugar, al referirnos al *retrato psicológico de profesionales* nos basamos en la referencia de Sougez a *Los retratos "personales"*¹¹ que realizaban profesionales de la fotografía como Nadar y Carjat [Fig.5], cuyos retratos diferían en profundidad y calidad artística del retrato comercial.

Por tanto, frente al retrato normativo burgués, que presentará al retratado mediante la construcción de una mascarada moralizante que proyecta al individuo bajo unos patrones de representación similares, se

⁸ FREUND, G. (1976). *La fotografía como documento social*, Barcelona: Gustavo Gili, p. 35-47.

⁹ "Entretenimiento para nobles desocupados: los primeros aficionados" en SOUZEZ, M.-L. (coord.), *opus cit.*, p. 99-110.

¹⁰ NEWHALL, B. (2002). *Historia de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, p.73-83.

¹¹ "Retratos personales: Nadar y Carjat" en SOUZEZ, M.- L., *opus cit.*, p. 91-99.

contrapondrán unas imágenes, normalmente realizadas por fotógrafos artistas, -entre los que se encuentran, aficionados y alejados de circuitos comerciales unos y profesionalizados otros.- que ahondan con una rotundidad inusitada en los aspectos psicológicos explorando la subjetividad individual más allá de los valores canónicos de la sociedad burguesa.

La búsqueda de una expresión genuina

Este tipo de retratos no suele ir acompañado de una artificiosa puesta en escena y normalmente la expresión del rostro del retratado constituye lo fundamental del retrato, a diferencia del retrato normativo burgués que se aleja de los rostros para presentar todo un dispositivo de elementos que acompañan al retratado y componen la escena. La expresión y el gesto reflejan un estado de ánimo, una voluntad, cierto escepticismo, siempre desde la interpretación que hace del retratado el fotógrafo. La mirada del retratado constituye uno de los elementos promordiales concentrándose el foco generalmente en ella y actuando como epicentro activador del retrato. Normalmente estos retratos, lejos de los parámetros de la fotografía comercial se han asociado a la sensibilidad artística de los fotógrafos, aficionados o profesionales. En ellos el fotógrafo realiza una radiografía visual de la personalidad del retratado, de su estado anímico, de lo que en definitiva lo identifica con un ser irrepetible.

La pervivencia del retrato psicológico de artistas

Esta tipología de retrato será la que perdure por excelencia en el siglo XX dentro del ámbito de la fotografía artística, encontrando grandes fotógrafos que practiquen el género de retrato y que indaguen en la personalidad del retratado, subrayando su idiosincrasia y subjetividad, de acuerdo con una recepción del modelo anterior decimonónico. Dos notables ejemplos, que nutrirán a su vez a otros tantos artistas nacionales e internacionales los encontramos en Richard Avedon y Alberto García Álix.

Avedon (1923-2004), quizás el más afamado fotógrafo del siglo XX y quien elevara la fotografía de moda a un rango artístico, también desarrolló una ingente producción de retratos de índole psicológica, tanto a famosos (Charles Chaplin, Henry Miller, Ezra Pound, Truman Capote, Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Chet Baker, etc.) como a gente desconocida, en proyectos como *In the American West*, donde retrata a desfavorecidos sociales y gentes anónimas del oeste norteamericano (obreros, mineros, desocupados, minorías raciales, etc.) La relación cercana entre fotógrafo-retratado, heredera también del retrato psicológico del XIX, alcanza su máxima expresión en la serie que realizara de la lenta agonía de su padre, Jacob Israel Avedon, antes de su muerte, en la que reflexiona de una manera conmovedora sobre la dolorosa degradación que implica la enfermedad. Avedon sabrá entender que un retrato ante todo ha de captar la esencia y la identidad de cada retratado y que las emociones y las biografías bien pueden contarse con a través de la mirada.

Otro caso que puede ilustrar las pervivencias de este tipo de retrato en el XX lo encarnan los retratos del español Alberto García-Álix (León, 1956), que a partir de la década de 1980 se convertirá en el fotógrafo *oficial* de la *movida*, el movimiento de cultura *underground* madrileño por excelencia. García-Álix también establecerá una relación cercana entre fotógrafo y retratados, que muchas veces serán amigos o conocidos sometidos a un ejercicio de sinceridad ante el objetivo. A menudo estas gentes que componen el universo visual del artista son

personajes famosos del mundo de la música, el cine o el espectáculo (Camarón de la Isla, Pedro Almodóvar, Olvido Gara), que, aunque en principio nada tienen que ver con aquellos auráticos personajes de mediados del XIX retratados por Le Gray, Nadar, Cameron o Carjat, comparten con aquellos la condición de ser personajes públicos del momento, así como un acercamiento a cámara desprovisto de artificios, con fondos neutros y con concentración de la fuerza en la mirada, características también presentes en los retratos de Avedon. En este sentido, fotografías como *Xuri en trance* (2000) recogen todo el legado de la fotografía psicológica del XIX.¹²



Fig.4.



Fig.5.

Fig.4. *Julia Jackson* (1867). J.M.CAMERON. © Victoria and Albert Museum, London. Fig.5. *Charles Baudelaire* (h.1863). CARJAT.

2.3. El delincuente: la falta de expresividad en el retrato de la otredad

Tanto la fotografía policial, la fotografía médico-psiquiátrica, como la fotografía étnica se desarrollarán definiendo los límites de la *otredad* social y cultural con una iconografía de la desviación social, que se contraponen a la retratística burguesa y de la que van a formar parte enfermos, locos, razas primitivas y delincuentes. Del mismo modo que la fotografía va a ser artífice de la creación a través del retrato comercial de estudio de la difusión y promoción del mundo arquetípico burgués, también va a ser configuradora de los tipos que definen la *otredad* que se sitúa en las fronteras de lo aceptable socialmente, pues bajo su aparente objetividad va a ser cómplice de la creación de los tipos antisociales antagonistas al burgués.

La fotografía policial y el hieratismo del criminal

En el siglo XIX va a producirse una humanización tecnológica del control social y una redistribución de la economía de castigo¹³ que se servirá, entre otros medios, de la fotografía para materializar las nuevas formas de

¹² <https://coleccionarte.fundacionmapfre.org/obras/xuri-en-trance/>

¹³ SAN MARTIN, F. J., (2001). "Libertad vigilada. Creación artística e identidad delictiva en el arte del siglo XX", en *Delitos y faltas* Revista *Exit*, nº1, p. 16 y ss.

control. La antropometría como nueva disciplina propuesta por Alphonse Bertillon en 1882 para la identificación de criminales mediante la medición de distintas partes del cuerpo y la anotación de marcas personales (bertillonaje) combinadas con una fotografía métrica con retratos frontales y de perfil dieron lugar a la llamada ficha policial o *portrait parlé* de Bertillon. El retrato policial nos parece relevante desde el punto de vista de la expresión porque impuso una manera universalizada de retratar al delincuente, y por ende, de dirigir la mirada hacia él. El retrato que plantea, de cara y de perfil, anula y deja en un punto cero las posibilidades expresivas del individuo retratado, cercenando la subjetividad y aniquilando la voluntariedad, moviéndose en estrechos parámetros que implican la supresión de cualquier concesión al estilo o artísticidad.

Por un lado la subjetividad del retratado se quiebra cuando nos encontramos con fotografías que hacen parecer a todos los retratados inexpresivamente iguales ya que cualquiera que sea retratado de ese modo podrá parecer un delincuente¹⁴. Como señala San Martín “*el retrato policial a la Bertillon basado en la uniformidad de puntos de vista, la distancia y la iluminación, conduce, a pesar de su mecánica exactitud, a una flagrante contradicción: pretendiendo individualizar los rasgos de cada delincuente, en realidad produce una masa de imágenes virtualmente homogéneas, individuos uniformemente inexpresivos que tienden a asemejarse a un modelo único*”¹⁵. El protocolo formal para la realización del retrato policial, cuyo interés es la descripción exhaustiva del rostro del delincuente, aleja a éste de su individualidad y lo relega a una suerte de material descriptivo e informativo. Por otro son retratos involuntarios, por cuanto el acto de fotografiar ha sido impuesto desde una voluntad ajena al retratado mismo, negando su libertad de decisión. El *portrait parlé* fue adoptado por la Prefectura de París y se extendió rápidamente como medio de identificación policial entre numerosos países [Fig.6]. Posteriormente Francis Galton propondrá el sistema de identificación a través de las huellas dactilares o dactiloscopia para la identificación de criminales, un método mucho más fiable que el de medidas antropométricas de Bertillon, que fue progresivamente consolidándose como procedimiento seguro de identificación y que se unirá a la fotografía policial como manera irrefutable establecer la identidad de los delincuentes.

Por otro lado, Galton también fue el creador de la *fotografía compuesta*, con la que quería establecer cual era el aspecto¹⁶ de un delincuente-tipo: mediante la superposición de tomas de distintos delincuentes se obtenía como resultado una fotografía sintética ficticia suma de los rasgos de todos ellos generándose el retrato robot del delincuente tipo y en el que la expresión individual quedaba invalidada en aras a conformar una suerte de rostro colectivo criminal. [Fig. 7].

El método del retrato compuesto de Galton encontrará en Arthur Batut (1846-1919) un seguidor entusiasta. Batut fotografiará a distintos colectivos de personas superponiendo diferentes retratos para crear lo que el llamó

¹⁴ Según SAN MARTÍN “*cualquier persona sometida a este dispositivo fotográfico se convierte automáticamente en sospechosa, ya que el propio dispositivo es acusador, de la misma forma que cualquier criminal fotografiado en un plácido entorno hogareño se convierte en una figura respetable*”, en San Martín, F. J. *opus cit.*, p. 21.

¹⁵ SAN MARTÍN, F. J., *opus cit.*, p. 21.

¹⁶ El aspecto como determinante de la condición humana cobraba fuerza en un contexto en el que los postulados teóricos de la frenología y la fisiognomía¹⁶ eran aceptados ya que estos partían de la creencia de que los rasgos físicos manifestaban la condición psico-social de las personas.

el retrato-tipo. También editó *La photographie appliquée à la production du Type d'une famille, d'une tribu o d'une race*, en la que explica el alcance de sus retratos-tipo y sugiere diferentes aplicaciones de los mismos en áreas diversas como la etnografía, para la identificación de rasgos raciales comunes, o el arte, “para determinar los tipos de belleza que prevalecieron a lo largo de la Historia”.¹⁷

Pervivencias de los retratos de policiales en la contemporaneidad

El retrato policial ha pervivido desde Bertillon hasta nuestros días con una vigencia pasmosa. La fotografía de archivo del delincuente se hizo extensible al conjunto de la sociedad cuando se empieza a extender la exigencia de control total de la sociedad propia de un régimen social disciplinario.¹⁸

Las fotografías *carnet* no son otra cosa que la derivación de ese registro social adoptado para los reclusos franceses del XIX. En la Alemania nazi, se practicará el bertillonaje y se impondrá a partir de 1933 los carnets de identidad con fotografía a judíos, gitanos, enfermos mentales, etc., que luego servirán como recurso para su identificación, privación de libertad y asesinatos masivos.¹⁹

Otro tipo de pervivencia es la que nos brinda el arte, en el que diversos artistas plásticos han coqueteado con la ideal del retrato policial, como en el caso de Andy Warhol (1928-1987) que en su serie *Los trece hombre más buscados*, compuesta de trece fotografías del archivo policial del FBI quiso dotar a los delincuentes de cierta celebridad utilizando las imágenes para la decoración mural de un pabellón con motivo de la Exposición Universal de Nueva York de 1964.

Una derivación de la fotografía policial en la fotografía artística la encontramos en la serie *Portraits* del alemán Tomas Ruff (1958), en las que los retratos de frente sobredimensionados de rostros inexpresivos crean una imagen de carácter *quasi* arquitectónico, y en los que la frialdad e inexpresión de los rostros parecen hacer devenir al sujeto en objeto.

Asimismo, el retrato compuesto y el retrato-tipo que practicaran Galton y Batut respectivamente, encuentran en Nancy Burson (1948) a su continuadora. Como a sus antecesores, a Burson le interesa el retrato sintético, hipotético e irreal pero que posibilita la idea de una comunidad de rasgos. Un retrato en el que la huella indexal desaparece, en el que “se ha roto el cordón umbilical entre la imagen y el objeto. El mito modernista del espejo termina por desvanecerse”.²⁰ En *Mankind* (1983-1985), por ejemplo, mostrará el retrato-promedio de un habitante de la tierra según la población existente en el momento de la realización de la fotografía, constituyendo “la antítesis de los ensayos visuales que pretendían llegar a aislar las esencias de una raza o un pueblo”.²¹ El retrato-compuesto se articula en el siglo XX como un lugar donde poder especular acerca de la

¹⁷ SOUGEZ, M.-L., *opus cit.*, p.167-168.

¹⁸ BRUSATIN, M., *opus cit.*, p.104.

¹⁹ TORRES, J. M. *opus cit.*, p. 69.

²⁰ FONTCUBERTA, J. *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p.51.

²¹ FONTCUBERTA, J. *opus cit.*, p. 49.

vigencia del medio fotográfico como documento de la realidad y sobre las relaciones entre la fotografía y verdad.

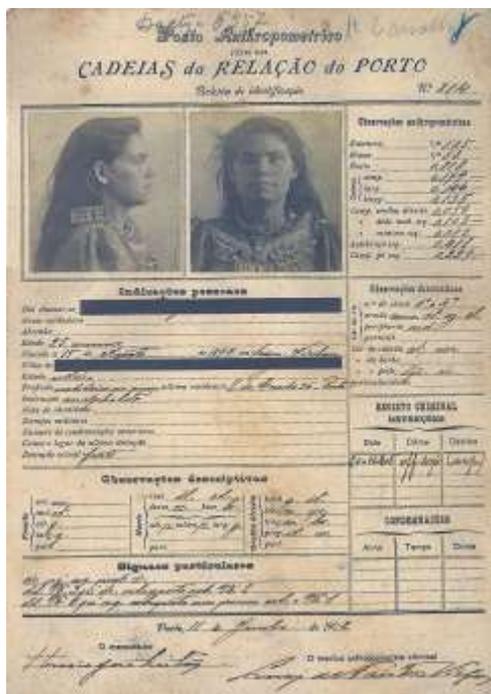


Fig. 6

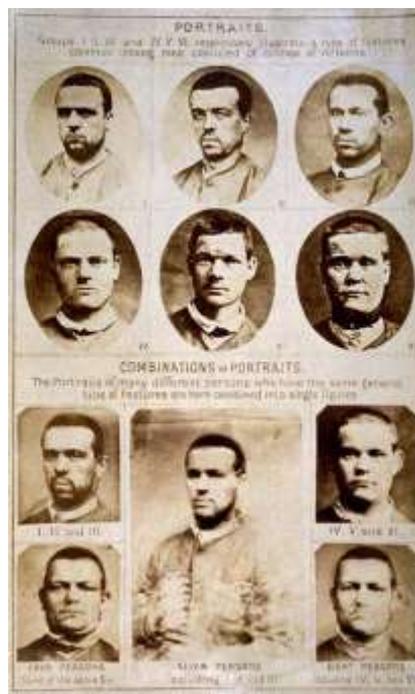


Fig. 7

Fig. 6 *Portrait parlé de detenida* (1902). Departamento antropométrico de Prisiones, Oporto. Fig. 7. *Ficha de Retratos compuestos* (h.1883). F.GALTON.

2.4. Del nacimiento del autorretrato al selfie.

El nacimiento del autorretrato fotográfico vendrá del la mano de Hippolyte Bayard (1801-1887), uno de los precursores de la fotografía junto a Niepce, Talbot y Daguerre. En la primavera de 1839 ya había conseguido imágenes en papel mediante la cámara oscura y el 24 de junio de ese mismo año, antes de la promulgación oficial del descubrimiento, realizará la primera muestra fotográfica de la historia exponiendo una treintena de sus obras.

El procedimiento que éste descubrió fue similar al del calotipo de Talbot, aunque algo menos perfeccionado, y consistía en un único positivo en papel que emergía por acción de la luz sin revelado químico. Bayard realizó la comunicación de su invento a François Arago, pero éste desestimó apoyarle para apostar por la promoción del invento de Daguerre. Asimismo Jean-Baptiste Biot, otro miembro de la Academia de las Ciencias, entre las imágenes de Bayard y los calotipos que Talbot le enviaría en la primavera de 1840, se declinó por los del inglés.

Ante estos hechos, Bayard en 1840 inaugurará el género del autorretrato fotográfico con su *“Autorretrato como ahogado”* en clara alusión a su naufragio en la carrera por la titularidad del invento [Fig.8].

Este género no tuvo mucha profusión en la década de XIX, entre otras cosas por las dificultades técnicas que entrañaba el uso de los dispositivos fotográficos, pero son relevantes los más de 400 retratos que Virginia Oldoini (1837-1899), conocida como la condesa de Castiglione se realizó entre 1856 y 1895, en colaboración con el afamado retratista Pierre-Louis Pierson, y en los que ella actuaba a todos los efectos como directora de arte y Pierson como operador de cámara. Conocida por su personalidad seductora y narcisista posó de manera performativa adoptando distintas identidades. Sus retratos han sido considerados como precursores del autorretrato de artistas que han trabajado los límites de la identidad en la fotografía como Claude Cahun (1894-1954) o más contemporáneas como Cindy Sherman, Gillian Wearing o Yasumasa Morimura.

¿Pero dónde queda el selfie? ¿Qué tipo de filiación podemos entablar entre él y el autorretrato anterior? Si en el XIX se dio una democratización de la fotografía con la *carte de visite*, el siglo XXI democratizó la autoría, ya que todo individuo se inscribe en el siglo XXI como ciudadano de pleno derecho para realizar fotografías, deviniendo como señala Fontcuberta en una suerte de *homo fotograficus*.²² No obstante, parece que el fotógrafo artista y profesional del XIX, y con continuidad en el XX, está condenado a extinguirse como tal para ser sustituido por esta especie depredadora que es el *homo fotograficus*, que en lugar de productos artísticos como los autorretratos produce productos culturales llamados *selfies*, en los que el control del cómo, dónde y cuándo del retrato, transforma el *yo he estado allí* que nos propone Fontcuberta por el yo he estado allí como quiero ser visto por el mundo.

Si el autorretrato quería acercarse al pensamiento del artista, indagar en su subjetividad o explorar otras diversas, el *selfie*, dota de un uso conversacional a las imágenes, busca la autoafirmación y el reconocimiento²³ en un diálogo digitalizado que huye de la soledad que esconden las redes sociales.

Según la afamada Paris Hilton, ella fue la inventora del *selfie*. [Fig.9]. Salvando las distancias con las inexactitudes de tal afirmación, es cierto que la profusión de la superficialidad queda adherido al *selfie* como característica de tal producto cultural. Y en relación a la expresión de los retratados, el posturo, del que quizás la Hilton si que tenga la patente, será la perversión de la pose orientada a que el fotografiado se presente al mundo como más y mejor.

²² FONTCUBERTA, J. (2016) *La furia de las imágenes*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, p. 31.

²³ FONTCUBERTA, J. (2016), *opus cit*, p.119.



Fig. 8



Fig. 9

Fig.8. *Autorretrato como ahogado* 1840, H. BAYARD. Fig. 9. *Selfie* en la red social Instagram de la cuenta de la multimillonaria Paris Hilton.

3. Conclusiones

El retrato fotográfico se apoyará en el XIX en determinados cánones de representación con los que definir la identidad individual y social, ya sea en un marco burgués, de la mano de una fotografía comercial o artística o como identidades subalternas de la otredad sociocultural. La pose en la fotografía será parte de una puesta en escena característica de cada tipología de retrato y de cada identidad expresada en él, que a su vez dependerá de los agentes que la definen y ponen en funcionamiento, ya que como señala John Tagg²⁴ *“la fotografía como tal carece de identidad. Su posición como tecnología varía con las relaciones de poder que la impregnan. Su naturaleza como práctica depende de las instituciones y de los agentes que la definen y ponen en funcionamiento”*.

Asimismo la identidad, tanto social como individual, materializada en diferentes tipologías del retrato decimonónico tendrán continuidad en el siglo XX en diferentes modos de representación heredados, para desembocar en el *selfie*, genuino de la era postfotográfica, que da forma a identidades variables y de límites confusos, pero que se aglutinan en la identidad digital, esa nueva versión identitaria que nos acompaña a todos y cada uno de los presentes.

4. Referencias

- BARTHES, R.(1999) *La cámara lúcida*, Barcelona: Paidós.
BELTING, H. (2007). *Antropología de la imagen*, Madrid: Katz.

²⁴ TAGG, J. (2005). *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili, p. 85.

- BONET, V. y ORTIZ, A. (2008). “Fotografíes de xiquets, certificats d’una infància congelada”, en el catàleg de la exposició *Certificats d’una infància congelada (fotografíes 1890-1940)*. València: Publicacions de la Universitat de València.
- BRUSATIN, M. (1991). *La Historia de las imágenes*, Madrid: Julio Ollero editor.
- Encantados de conocerse: Fotografía, retrato y distinción en el siglo XIX* (2002). Catálogo de la exposición, València: Muvim.
- FONTCUBERTA, J. (2002). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- FONTCUBERTA, J. (2016). *La furia de las imágenes*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- FREEDBERG, D. (1992). *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*, Madrid: Cátedra.
- FREUND, G. (1976). *La fotografía como documento social*, Barcelona: Gustavo Gili.
- LÓPEZ, J. R. (1992). “Procedimientos de archivo” en revista *Photovisión* Nº 24.
- Murmúrios do tempo* (2002). Catálogo de la exposición. Porto: Centro Portugués de Fotografia (CPF).
- NEWHALL, B. (2002). *Historia de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili.
- SAN MARTÍN, Francisco Javier, *Libertad vigilada. Creación artística e identidad delictiva en el arte del siglo XX*, en “delitos y faltas” Revista *Exit*, nº1.
- SOUGEZ, Marie-Loup (2007). *Historia General de la Fotografía*, Madrid: Cátedra.
- TAGG, J. (2005). *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili.
- THE METROPOLITAN MUSEUM OF ART. <http://www.metmuseum.org/> [Consultada el 4 de julio de 2017]
- THE RICHARD AVEDON FOUNDATION. <<https://www.avedonfoundation.org/the-work>> [Consultada el 26 de junio de 2017].
- TORRES, J. M. (2001). *La retina del sabio. Fuentes documentales para la Historia de la Fotografía Científica en España*, Santander: Aula de Fotografía y de la imagen de la Universidad de Cantabria.