

# Banda aparte. Formas de ver

## (Ediciones de la Mirada)

Título:

El pesado fardo pictorialista

Autor/es:

Coronado, Diego

Citar como:

Coronado, D. (2001). El pesado fardo pictorialista. Banda aparte. (20):59-61.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42493>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



# EL PESADO FARDO PICTORIALISTA



*La petite Bergère* - Gilli (Bélgica, 1929), Leonard Misonne

*"La sociedad se empeña en hacer sentar la cabeza a la Fotografía, en templar la demencia que amenaza sin cesar por 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, sometiéndolo 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).

En el último cuarto del siglo XIX coincidieron, nada casualmente, un cambio tecnológico y una ruptura ideológica. La revolución tecnológica se inicia con el abandono de daguerrotipos y calotipos y la *estandarización de la técnica* de base tras el descubrimiento de la placa seca (Maddox, 1871), técnica que no precisa

un trabajo previo de sensibilización inmediato a la toma fotográfica. Pero culmina —en la llamada democratización de la imagen— con la aparición de cámaras ligeras y de tamaño reducido, cuyo primer modelo será la Kodak Number One, lanzada en 1888 con uno de los grandes eslóganes publicitarios de todos los tiempos: *"You press the button, we'll do the rest"*. A partir de entonces, ya no se necesitará ningún tipo de conocimiento sobre química fotográfica, dando paso al automatismo creciente que caracteriza a la práctica actual de la fotografía. Hasta entonces, la fotografía era considerada casi exclusivamente una práctica documental y científica que se oponía a la obra de arte, de la que sólo podía ser auxiliar o remedo. Pero será justo en la década de los ochenta cuando se dé el gran giro ideológico hacia una comprensión artística de la fotografía que se cierne como un interrogante sobre los círculos académicos y artísticos de la época.

Uniendo ambos cabos, podemos pensar que lo que empezó siendo una carrera hacia la perfección de

la imagen, en la busca de una mayor simplicidad de proceso y nitidez de producto, acabará transformándose en el más empeinado empeño por hacer de la fotografía una imagen dúctil, amable y respetuosa con las convicciones de la época. No una supuesta perfección de la imagen sino un difuminado del artefacto fotográfico y su "espantosa" inhumanidad. En definitiva, una manipulación completa del código genético de la fotografía, camuflando y sometiendo su naturaleza automática y salvaje al código civilizado de las imágenes de arte. Paradójicamente, el acople de la fotografía con la nueva "sociedad de masas" irá acompañado de su final inserción en el campo de las "bellas artes". La víctima de esta doble aceptación será el propio estatuto de la fotografía como imagen irrefutable de la verdad, pues los nuevos aficionados y profesionales conseguirán, con la ayuda de los últimos avances técnicos, un control cada vez más seguro, y una intervención cada vez más transparente sobre la imagen.

La democratización de la imagen y el aumento descontrolado de la producción fotográfica implicó la aparición de nuevos temas y formas fotográficas. La selecta y minoritaria burguesía aristocrática (que había dictado hasta entonces el canon fotográfico) y la pequeña corporación de fotógrafos y retratistas (que veían peligrar sus ingresos) reaccionaron conjuntamente al común grito apocalíptico del fin del arte fotográfico. Un selecto grupo de viejos fotógrafos académicistas y burgueses comenzó a reunirse en pequeños círculos y salones privados e independientes (los foto-clubs). 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", movimiento cuya misión será elevar la fotografía a la categoría de obra de arte en pie de igualdad con las artes plásticas. Su razonamiento parecía convincente: el aumento de la producción mermaba el nivel de calidad de las imágenes; se hacía necesario intervenir para regular el comercio y el uso indiscriminado de la imagen.

Pero bajo la defensa de la artísticidad se escondía un ataque ideológico contra el creciente número de aficionados fotógrafos y de ciudadanos sin conocimientos ni estudios artísticos previos que comenzaban a poner en peligro el control y la continuidad del dominio de la imagen, hasta entonces en manos de una reducida élite. "¿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." (Annuaire-Manual de la Documentation Photographique; París, 1908). Los fotógrafos de provincias comenzaban a ser desplazados por parte de una clase media y trabajadora que conseguía por vez primera en la historia el acceso y el control a los sistemas técnicos de elaboración e intercambio de imágenes. Los buenos fotógrafos, bajo el palio pictorialista, reaccionaron proclamando la pureza de los ideales artísticos en su intento por reprimir la producción incontrolada de una imagen irrespetuosa con las convenciones hasta entonces

aceptadas. Frente al irrefrenable empuje de las "legiones de fotógrafos" ante las puertas del arte cabían dos fórmulas: negarles la entrada en los salones o consentir en sus aspiraciones a cambio de su sometimiento a los principios estéticos.

Esta segunda opción parece que 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 se ha 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). Lograr este efecto de "retrato exacto" con la "indefinición de un dibujo" exige profundizar en la manipulación del registro fotográfico y de su código genético, interviniendo: a) en la escenificación de 'tableaux vivants' en los que se ejerce un control absoluto de la pose (Cameron, Carrol); b) en el desenfoque o "fou", 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; y c) en el uso de métodos pigmentarios de revelado, que se diferencian de los argentarios por imprimir a la imagen un efecto pictórico y que no casualmente recibieron el nombre de "procedimientos nobles" (goma bicromatada, carbón, bromóleos) donde la imagen latente no aflora de una manera inmediata tras su inmersión en el baño de revelado sino que debe atravesar un tortuoso y difícil trabajo de preparación y adecuación de la superficie a los pigmentos orgánicos. Por medio de estos tres principios básicos, a la par que se lograba la apariencia de una imagen única y no reproducible, 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 primeros fotógrafos encumbrados por el pictorialismo fueron el sueco Óscar Gustave Rejlander —con su academicista y moralista obra "The Two paths of Life" de 1857— y el inglés Henry Peach Robinson que se transformó —con la publicación de "Pictorial Effect in Photography" en 1869, nuevo catecismo ideológico de la creación fotográfica— en el abanderado de este tipo de estrategias de





*Después de la pesca, Valencia, 1933, José Bernia García*

borrado del artefacto mediante el 'positivo combinado' (combination painting): "...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." (en: Fontcuberta, 1984: 41-51). A partir de entonces, los fotógrafos reconducirán sus estrategias de creación bajo la pátina desenfocada y la tramoya más contorsionada del arte pictórico. Se toma para ello como modelo a los pintores prerrafaelitas (en el caso inglés) o a los pintores naturalistas (en el caso francés) bajo la doble excusa de auparse a la condición de artistas de la fotografía y elevarse sobre la "chusma del resto de los fotógrafos sin intenciones decididamente artísticas".

El pictorialismo inicia su descenso a partir de 1910. Pero su muerte sella una nueva consideración para la fotografía, más cercana a la artisticidad que a la vieja consideración documental y testimonial. Si el siglo XIX fue el siglo de la fotografía documental y el origen de la fotografía de prensa; el siglo XX será el

siglo de la fotografía artística y publicitaria. Aunque haber aceptado el pegamiento de la fotografía a los cánones pictóricos en realidad transformaba el arte bajo el poder del sistema de registro automático. Ya no se trataba de plantear la cuestión en términos de si la fotografía es o no un arte, sino de analizar, tal como planteaba Benjamin, de qué manera la introducción de la fotografía removía los propios cimientos sobre los que hasta entonces se había venido sustentando el propio concepto de la obra de arte.

#### DIEGO CORONADO E HIJÓN

Referencias bibliográficas: Casajús Quirós, Concha (1997): *Arte y fotografía*. Madrid: CEU, 1997. Clarke, Graham (1997): *Photography in Nineteenth Century*. New-York: Oxford, 1997. Emerson, Peter Henry (1889): *Naturalistic Photography*. Nueva York: Amphoto, 1972. Fontcuberta, Joan (1997): *Fotografía y verdad: el beso de Judas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997. Peach Robinson, Henry (1869): *Pictorial Effect in Photography*. Vermont: Helios, 1971.