

Gisèle Freund



“Más que cualquier otro medio, la fotografía es capaz de expresar los deseos y las necesidades de las clases sociales dominantes y de interpretar a su manera los acontecimientos de la vida social”.

La fotografía como documento social

GG

La fotografía como documento social

Gisèle Freund

GG[®]

Título original: *Photographie et société*, publicado por Éditions du Seuil, París, 1974.

Versión castellana: Josep Elías

Edición a cargo de Moisés Puente

Diseño de la colección y de la cubierta: Setanta

Segunda edición, 2017

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

La Editorial no se pronuncia ni expresa ni implícitamente respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir responsabilidad alguna en caso de error u omisión.

© herederos de Gisèle Freund

y para la edición castellana:

© Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 1976, 2017

Printed in Spain

ISBN: 978-84-252-2994-7

Depósito legal: B. 13485-2017

Impresión: agpograf, Impressors, Barcelona

Editorial Gustavo Gili, SL

Via Laietana 47, 2º, 08003 Barcelona, España.

Tel. (+34) 93 322 81 61

Valle de Bravo 21, 53050 Naucalpan, México.

Tel. (+52) 55 55 60 60 11

7	Nota del editor
9	Las relaciones entre las formas artísticas y la sociedad
12	Los precursores de la fotografía
20	La fotografía bajo la Monarquía de Julio (1830-1848)
35	Los primeros fotógrafos
55	La fotografía bajo el Segundo Imperio (1851-1870)
72	Los movimientos y la postura ante la fotografía de los artistas de la época
84	Expansión y decadencia del oficio de fotógrafo (1870-1914)
91	La fotografía, medio de reproducción de la obra de arte
96	La fotografía de prensa
108	El nacimiento del fotoperiodismo en Alemania
130	Las revistas de consumo de masas en Estados Unidos
148	La fotografía, instrumento político
163	La fotografía y la ley
169	La prensa sensacionalista
178	La fotografía, expresión artística
186	Los fotoaficionados
196	Conclusión
202	Bibliografía
207	Origen de las ilustraciones

La primera edición francesa de este libro fue publicada por la editorial parisina Éditions du Seuil en 1974. Dos años más tarde, en 1976, aparecía la traducción castellana en la colección “Punto y línea” de esta editorial. *La fotografía como documento social* fue el primer título de dicha colección que abordaba la historia de la fotografía.

Años más tarde, en 1983, el título fue integrado en una nueva colección especializada en fotografía, “FotoGrafía” (1980-1986), que contó con Joan Fontcuberta como asesor. El libro fue reimpresso en diferentes ocasiones sin que su contenido sufriera modificaciones, y también formó parte de la segunda etapa de la colección (2001-2009), que contó de nuevo con Joan Fontcuberta como asesor, pero también con Jorge Ribalta y Juan Naranjo.

Con más de 40 años de historia, este clásico de la disciplina, que rompió con la hegemonía del formalismo dominante hasta entonces en el mundo de la fotografía artística, sigue siendo un texto fundamental para entender los cambios que la fotografía ha ido introduciendo en la sociedad, desde sus orígenes hasta la aparición y proliferación de los fotógrafos aficionados gracias a la simplificación tecnológica y el abaratamiento de los equipos.

En esta nueva edición se han revisado y actualizado tanto las referencias bibliográficas como el propio texto, de acuerdo con los tiempos y con la esperanza de que durante muchos años siga siendo un libro de cabecera para todos aquellos interesados en la fotografía y en su relación con la sociedad.

Las relaciones entre las formas artísticas y la sociedad

Cada momento histórico presencia el nacimiento de unos modos particulares de expresión artística que se corresponden con el carácter político, con las maneras de pensar y con los gustos de la época. El gusto no es una manifestación inexplicable de la naturaleza humana, sino que se crea en función de unas condiciones de vida muy definidas que caracterizan la estructura social en cada etapa de su evolución. Cuando bajo el reinado de Luis XVI la burguesía prosperó en Francia, esta se recreó en retratarse en cuadros de la máxima suntuosidad posible, pues los gustos de la época venían determinados por la clase que ostentaba el poder: la nobleza.

A medida que la burguesía ascendía y consolidaba su poder político, la clientela cambiaba y el gusto se transformaba. El tipo ideal dejó de ser suntuoso, y en su lugar apareció el rostro burgués. La levita y el sombrero de copa reemplazaron al traje de encajes y la peluca, y el bastón sustituyó a la espada. La civilización cortesana, que había encontrado su mayor expresión artística en los cuadros y pasteles de Georges de La Tour y de Antoine Watteau, tan característicos por su ligereza y jovialidad, cedió el puesto a la cultura burguesa y a los colores grises, intensos y pesados de un Jacques-Louis David. Los contornos precisos del dibujo de Ingres responden a las tendencias realistas de la época y al gusto de una burguesía convencional, en concordancia con su dignidad y su compromiso con sus obligaciones. Así, cada sociedad produce unas formas definidas de expresión artística que, en gran medida, nacen de sus exigencias y de sus tradiciones y al mismo tiempo son su reflejo.

Toda variación en la estructura social influye tanto en el tema como en los modos de la expresión artística. En el siglo XIX —la era de la máquina y del capitalismo moderno— no solo asistimos a un cambio en el carácter de los rostros de los retratos, sino también a un cambio en la técnica de la obra de arte que comenzó a transformar los modos de expresión de una manera hasta entonces desconocida. De este modo, con el progreso mecánico apareció una serie de procedimientos que ejercerían una considerable influencia sobre la ulterior evolución del arte. Gracias a la litografía —inventada en 1798 por Johann Aloys Senefelder e importada a Francia años más tarde por Philippe de Lasteyrie, quien abrió un

taller en París— se había dado un gran paso hacia la democratización del arte. La invención de la fotografía fue decisiva en esa evolución.

En la vida contemporánea, la fotografía desempeña un papel crucial. Apenas existe actividad humana que no la utilice de una u otra manera. Se ha vuelto indispensable tanto para la ciencia como para la industria, constituye el punto de arranque de los medios de comunicación de masas como el cine, la televisión y el vídeo, y aparece a diario en miles de periódicos y revistas.

Desde su mismo nacimiento, la fotografía forma parte de la vida cotidiana. Tan incorporada está en la vida social que, a fuerza de verla, nadie se percata de ello. Uno de sus rasgos más característicos es la idéntica aceptación de la que goza por parte de todas las capas sociales. Penetra por igual en casa del obrero y del artesano como en la del tendero, del funcionario y del industrial; ahí reside su gran importancia política. La fotografía es el medio de expresión característico de una sociedad basada en la civilización tecnológica, consciente de los objetivos que se le asignan, de mentalidad racionalista y con una estructura jerárquica de profesiones. Al mismo tiempo, para dicha sociedad la fotografía se ha vuelto un instrumento de primer orden. Su poder para reproducir con exactitud la realidad exterior —poder inherente a su técnica— la dota de un carácter documental y la presenta como el procedimiento para reproducir la vida social de la forma más fiel e imparcial.

Por ello, más que cualquier otro medio, la fotografía es capaz de expresar los deseos y las necesidades de las clases sociales dominantes y de interpretar a su manera los acontecimientos de la vida social. Aunque está estrictamente ligada a la naturaleza, la objetividad de la fotografía solo es ficticia. La lente, ese ojo supuestamente imparcial, permite todas las deformaciones posibles de la realidad, dado que el carácter de la imagen viene determinado en cada ocasión por la manera de ver del fotógrafo y las exigencias de sus patrocinadores. Por tanto, la importancia de la fotografía no solo reside en el hecho de que es una creación, sino, sobre todo, de que es uno de los medios más eficaces para moldear nuestras ideas e influir en nuestro comportamiento.

En un presente dominado por una estructura tecnificada en la que se persigue la creación incesante de nuevas necesidades, la evolución de la industria fotográfica es una de las más veloces. La imagen responde a la necesidad cada vez más apremiante del ser humano de dar expresión a su individualidad. A pesar de los crecientes e incesantes perfeccionamientos de la vida material, en la actualidad el ser humano se siente

cada vez menos aludido por el juego de los acontecimientos y se ve relegado a un papel cada vez más pasivo. Hacer fotos es para él como una exteriorización de sus sentimientos, una especie de creación, de ahí el creciente número de fotógrafos aficionados que hoy se cifra por cientos de millones y que tiende a aumentar a pasos agigantados.

El presente estudio expone la inmensa importancia de la fotografía como procedimiento de reproducción y el papel que, en sus orígenes, desempeñó en el marco de la evolución del retrato individual y más tarde en la del colectivo; es decir, en la prensa. El estudio se extiende desde la época en que se dio a conocer la invención de la fotografía —la década de 1830— hasta la fecha de publicación de este libro (1974); esto es, 135 años de historia.

En la actualidad los usos de la fotografía están tan diversificados que he tenido que elegir entre sus innumerables aplicaciones. Por ejemplo, no se trata aquí el papel de la fotografía en la prensa femenina, ni en la publicidad. No obstante, salvo raras excepciones, todas las fotografías publicadas en la prensa y en todo tipo de revistas secundan un objetivo publicitario, aun suponiendo que este no sea inmediatamente discernible. En este libro intento aclarar dicho papel mediante ejemplos concretos, en su mayor parte sacados de mi propia experiencia.

Al estudiar algunos aspectos de la historia de la fotografía, intentamos dilucidar la historia de la sociedad contemporánea con el fin de, a través de un ejemplo concreto, exponer las relaciones que provocan una dependencia mutua entre las expresiones artísticas y la sociedad, y cómo las técnicas de la imagen fotográfica han transformado nuestra visión del mundo.

Los precursores de la fotografía

El retrato fotográfico se corresponde con una fase particular de la evolución social: el ascenso de amplias capas de la sociedad a un nivel mayor de significación política y social. Los precursores del retrato fotográfico surgieron en estrecha relación con esa evolución.

El ascenso de esas clases sociales provocó la necesidad de producirlo todo en grandes cantidades, y particularmente el retrato, pues “mandar hacer un retrato” era uno de esos actos simbólicos mediante los cuales los individuos de la clase social ascendiente manifestaban su ascenso, tanto ante sí mismos como ante los demás, situándose entre aquellos que gozaban de consideración social. Al mismo tiempo, esta evolución transformó la producción artesana del retrato en una forma cada vez más mecanizada de reproducir los rasgos humanos. El retrato fotográfico es el estadio final de esta evolución.

Hacia 1750 comenzó a esbozarse, por impulsos sucesivos, la ascensión de las clases medias en el aparato social que hasta entonces reposaba sobre una base aristocrática. Con la promoción de la burguesía y la mejora de su bienestar material, aumentó la necesidad de hacerse valer, una necesidad profunda que encuentra en el retrato su manifestación característica y que tiene que ver directamente con el esfuerzo de afirmar y tomar conciencia de la propia personalidad. Privilegio de algunos círculos desde hacía siglos, el retrato se democratizó en Francia gracias a estos movimientos sociales. Ya desde antes de la Revolución Francesa, la moda del retrato comenzó a extenderse entre los círculos burgueses. A medida que se afirmaba la necesidad de autorrepresentación, esa moda creó nuevas formas y técnicas para satisfacerla. De dominio público en Francia ya en 1839, la fotografía le debió, en muy buena medida, su desarrollo técnico y su expansión.

Aun así, durante ese período de transición, mientras se iba consumando la descomposición del mundo feudal bajo el efecto de nuevos modos de producción y de una serie de cambios políticos, las clases ascendentes seguían sin encontrar su propio medio de expresión artística. Todavía se ceñían a los de la aristocracia que, si bien no desempeñaba papel alguno ni en la política ni en la economía, aún marcaba el tono de la buena sociedad. La burguesía incorporó conceptos artísticos de la no-

bleza y sus formas de representación en general, modificándolos según sus necesidades.

Ante la clientela burguesa, el pintor retratista se enfrentaba a una doble tarea: por un lado, sus retratos debían imitar el estilo a la moda de los pintores cortesanos; por otro, suministrar retratos a precios ajustados a los recursos económicos de la burguesía.

La búsqueda de un parecido en el retrato del cliente francés bajo los reinados de Luis XV y Luis XVI puede definirse por la tendencia general a falsear, e incluso idealizar, los rostros, incluso el del pequeño burgués, para que se pareciera al tipo dominante: el del príncipe.¹

La nobleza era una clientela difícil que exigía trabajos perfectos. Con el fin de satisfacer el gusto de la época, el pintor intentaba evitar los colores puros y los sustituía por tonos más delicados. El lienzo no podía bastar por sí solo a esa pretensión; hacían falta materiales más apropiados para lograr el efecto del terciopelo y de la seda.

Había una forma de retrato que encajaba particularmente bien con tales exigencias: el retrato en miniatura. En las tapas de las polveras o en los colgantes cabía siempre la posibilidad de llevar consigo el retrato de los ausentes, de la familia, del amigo o del amante. Los retratos en miniatura, tan de moda entre la aristocracia para acentuar el encanto de la personalidad, fueron una de las primeras formas de retrato adoptadas por la clase burguesa ascendente, para la que significaron una manera de expresar su culto a la individualidad. Fácilmente adaptable a la nueva clientela, a medida que se iba extendiendo el retrato en miniatura, este se convirtió en el arte menor más en boga. Un buen número de miniaturistas se ganaban la vida produciendo de 30 a 50 retratos al año y a un precio módico. Aunque las clases medias lo hubiesen adaptado a sus propias condiciones, el retrato en miniatura seguía conservando elementos aristocráticos, lo que explica que muriera hacia 1850 a raíz del definitivo asentamiento del orden de la sociedad burguesa y después de que la fotografía privara a esa artesanía de toda posibilidad de supervivencia. Para hacerse una idea de la rapidez de su desaparición, basta el siguiente ejemplo:

Hacia 1850 no había en Marsella más de cuatro o cinco pintores miniaturistas, de entre los cuales apenas dos disfrutaban de cierta reputación, llegando a producir unos 50 retratos al año. Estos artistas ganaban lo justo para sobrevivir. Pocos años más tarde había en Marsella de 40 a 50 fotógrafos, que en su mayoría se dedicaban a la industria

del retrato fotográfico, obteniendo beneficios más remuneradores que los de los pintores miniaturistas de fama. Cada uno producía anualmente un promedio de 1.000 a 1.200 clichés que vendían a 15 francos la pieza, obteniendo por tanto unos ingresos de 18.000 francos, y entre todos movían un negocio de casi un millón de francos. Es posible comprobar el mismo desarrollo en todas las grandes ciudades de Francia y del mundo.²

A un precio diez veces menor, el fotógrafo podía suministrar retratos que no solo se ajustaban a los medios de la vida burguesa por su precio, sino que además respondían a los gustos de la burguesía.

En su origen y su evolución, todas las formas de arte ponen de manifiesto un proceso idéntico al desarrollo interno de las formas sociales. En las empresas artísticas de la época que nos ocupa, las tendencias democráticas de la Revolución Francesa de 1789 habían reivindicado “los derechos del ser humano y del ciudadano”. El ciudadano revolucionario que había tomado la Bastilla y que, en la Asamblea Nacional, defendía los derechos de su clase, era el mismo que posaba como modelo para los fisionotracistas parisinos.

Ya en tiempos de Luis XIV se había inventado un nuevo procedimiento para hacer retratos. Recortar en papel charol negro el perfil de los amigos constituía un pasatiempo. Este procedimiento dio origen a un oficio que muchas personas hábiles ejercieron en todas las fiestas de cierta importancia, desde los bailes cortesanos hasta las ferias populares. Recibió el nombre de *silhouette* [silueta], inspirándose en el nombre del ministro de finanzas de esa época, y bajo dicha denominación alcanzó una gran popularidad no solo en Francia sino también en el extranjero.

Al contrario de lo que se cree, el señor Étienne de Silhouette no tuvo nada que ver con la creación de los recortes que más tarde llevarían su apellido en el lenguaje corriente, hasta el punto de que su apellido se convirtió en un nombre común. No se sabe quién fue su verdadero inventor. La palabra “silueta”, que, por extensión, sirve para designar toda figura colocada claramente de perfil, nació a mediados del siglo XVIII. La historia de su origen resulta bastante curiosa.

Nombrado interventor general (es decir, ministro de Finanzas) en 1750, en un momento en que las finanzas del país estaban tan maltrechas que Francia corría el riesgo de entrar en bancarrota, De Silhouette impuso, no sin dificultades, determinadas tasas públicas que ingresaron algún dinero en las arcas del Estado, de modo que enseguida se convirtió en un personaje muy popular y la gente lo consideraba un salvador.

Sin embargo, el déficit era tan grande que se vio obligado a retrasar ciertos pagos, e incluso a suspender otros. Inmediatamente cambió la opinión que se tenía sobre él, acabaron llamándole “el Bancarrota” y su popularidad acabó esfumándose. Cundió entonces la malignidad del público. Por entonces acababa de aparecer una nueva moda, la de los gabanes estrechos sin pliegues y los calzones sin bolsillos: ¿de qué servían las faltriqueras si ya nadie tenía dinero que guardar? Esas prendas recibieron el sobrenombre de ropa “a la Silhouette”. Asimismo, de una fantasía, imaginada no se sabe por quién, convertida en capricho de multitudes y que describía tan solo la imagen de una sombra, se dijo —y se sigue diciendo— que es una *silhouette*. El brillante interventor general de antaño, valiente e instruido, ya no era más que una sombra de sí mismo.³

El recorte de siluetas estuvo en boga hasta la época de Bonaparte. En los bailes públicos del Directorio y del Consulado había mercachifles que, como los de las ferias actuales, se ganaban la vida practicando dicho arte. Los propios artistas comenzaron a ejercer ese nuevo género de retratos y se las ingeniaron para perfeccionar las formas recortadas retocándolas y grabándolas con una aguja. La silueta es una forma abstracta de representación y el retrato de silueta no exige ningún estudio especial de dibujo. El público lo apreció sobremanera por la rapidez de su ejecución y por su módico precio.

El procedimiento de la silueta en sí no podía dar origen a ninguna industria de gran envergadura, hecho que provocó el nacimiento de una nueva técnica, popular en Francia entre 1786 y 1830, conocida bajo el nombre de fisionotrazo.

Su inventor fue Gilles-Louis Chrétien. Nacido en Versalles en 1754 e hijo de un músico de la corte, había empezado siguiendo los pasos de su padre, pero no tardó en preferir el oficio de grabador con la esperanza de ganarse mejor la vida. Tal elección no le llevó muy lejos, pues la competencia era abundante y la ruda tarea de grabador al buril exigía mucho tiempo y afán. Los escasos retratos que lograba grabar no le procuraban gran cosa para el tiempo que le llevaban. Recibía pocos encargos en relación con los gastos que le ocasionaban. Su situación económica le forzó a imaginar un medio capaz de aumentar el rendimiento de su técnica; era necesario ganar en rapidez. En 1786 consiguió inventar un aparato que mecanizaba la técnica del grabado y permitía ganar bastante tiempo. La invención combinaba dos modos distintos del retrato: el de la silueta y el del grabado, creando así un arte nuevo. A su aparato lo llamó fisionotrazo.

El fisiotrazo se basaba en el principio tan conocido del pantógrafo, un sistema de paralelogramos articulados que podían desplazarse por un plano horizontal. Con ayuda de un estilete seco, el operador seguía los contornos de un dibujo. Un estilete entintado seguía los desplazamientos del primer estilete y reproducía el dibujo a una escala determinada por su posición relativa. Dos características principales distinguían al fisiotrazo. Aparte de su valor poco común, se desplazaba por un plano vertical y estaba provisto de un visor que, al reemplazar la punta seca, permitía reproducir las líneas de un objeto ya no a partir de un plano, sino del espacio. Tras colocar el modelo, el operador, subido a un taburete detrás del aparato, maniobraba visando —de ahí el nombre de “visor”— los rasgos que había que reproducir. La distancia del modelo con respecto al aparato, al igual que la posición del estilete trazador, permitía obtener una imagen tanto a tamaño natural como a cualquier escala.⁴

Si en el retrato en miniatura el valor artístico y la personalidad del pintor desempeñaban una función importante, en el cortador de siluetas las mismas cualidades se veían reducidas a una simple habilidad manual, y como mucho su talento podía evidenciarse en los retoques de los rasgos de un perfil. El fisiotrazo ni siquiera exigía dicha habilidad. Bastaba con dibujar los contornos de la sombra y trasladarlos a una placa de metal para grabarlos. Una sola sesión era más que suficiente. De este modo se obtenían retratos a un módico precio que se vendían por series. En 1788, Chrétien se trasladó a París para explotar su invento y se asoció con el pintor de miniaturas Edme Quenedey, quien, al ver el éxito alcanzado por el nuevo oficio, no tardó en dejar su puesto y se pasó a la competencia montando un negocio similar.

Antiguos grabadores y pintores de miniaturas adoptaron la nueva técnica, pues su agonizante profesión ya no les ofrecía ningún medio de existencia. Entre ellos, François Gonord, Quenedey y el propio Chrétien fueron los más conocidos. Los dos primeros se establecieron en las galerías del Palais-Royal, que por entonces eran el centro del París mundano, mientras que Chrétien se instaló en la rue Saint-Honoré.

Al poco tiempo todo el mundo en París corría a visitar a los fisiotrazistas. Las más célebres personalidades de la Revolución, del Imperio y de la Restauración, al igual que muchos otros personajes anónimos, posaron delante del fisiotrazo que les copiaba el perfil con una exactitud matemática. En las obras de Chrétien aparecen los semblantes de Jean Sylvain Bailly, de Jean-Paul Marat, de Jérôme Pétion, decorados con

el lazo tricolor, de Maximilien Robespierre y de otros muchos más. Quenedey realizó los perfiles de Madame de Staël, de Luis XVIII, de Louis de Saint-Just, de Elisa Bonaparte y de numerosas personalidades políticas y de la sociedad civil.⁵

Los fisionotracistas no tardaron en perfeccionar su técnica y pasaron a realizar pequeños retratos sobre madera, medallones y retratos sobre marfil por tres libras, que solo vendían a un mínimo de dos por persona, con el requisito de que se pagara la mitad por adelantado.⁶ Eran buenos negociantes.

Por seis libras vendían retratos que denominaban “siluetas a la inglesa”, a los que añadían peinados e indumentaria. La sesión de posado solo duraba un minuto. Gonord también realizó camafeos y retratos en miniatura inspirándose en las siluetas; esas “siluetas coloreadas”, como él las llamaba, se vendían a 12 libras y solo hacía falta que el modelo posara tres minutos.⁷

Las imágenes obtenidas mediante fisionotrazo reducían cada vez más las posibilidades de éxito del pintor de miniaturas y del grabador. En el Salón de 1793 se expusieron 100 retratos realizados con el fisionotrazo, y en el cuarto año del salón se reservaron para dicho arte 12 salas que albergaban cada una 50 retratos presentados al público por conocidos fisionotracistas.⁸

Los fisionotracistas, sobre todo los tres más conocidos —Quenedey, Gonord y Chrétien—, competían encarnizadamente entre ellos. Cada uno le reprochaba al otro el haberle robado sus últimas técnicas de perfeccionamiento, y hacían públicas sus disputas en los periódicos parisinos.⁹ Intentaban ganarse el favor del público con anuncios en los que cada uno se proclamaba el inventor exclusivo de los diversos procedimientos técnicos. Gonord amplió su taller con un negocio de aparatos que vendía a aficionados. Todos ellos se enriquecieron gracias a esa invención, pues muchas de las personas que querían retratarse preferían visitar a un fisionotracista de precios moderados, que solo les hiciera posar durante un breve instante y que prácticamente ofreciera una auténtica miniatura. De este modo, los retratos de los fisionotracistas se convirtieron en un sucedáneo de la miniatura.

En otros campos de la vida social se observaba una tendencia parecida. El género y la calidad de las mercancías variaban con el aumento del número de compradores. La mercancía de imitación, más barata, sustituía a la más cara y de calidad superior. El lujo, aunque fuera barato, era la garantía más segura de un buen negocio para el comerciante.

Hemos tratado hasta aquí el aspecto social y técnico de esa evolución. No obstante, desde el punto de vista estético, ¿qué diferencia entre el arte delicado y precioso de la miniatura, que exige que el artista se pase días y semanas reproduciendo un rostro minuciosamente, y esa técnica nueva, ya casi mecanizada, de la reproducción! El único valor del retrato con fisionotrazo reside en su carácter documental; si examinamos sus abundantes ejemplos, comprobamos que todos los retratos tienen una expresión similar: rígida, esquemática y plana. Aunque la obra de un miniaturista no era más que el trabajo de un artesano, esta siempre refleja un nexo entre el modelo y la copia. El artista podía expresar en su obra lo que se le antojaba como rasgo más característico de su modelo y, así, transmitía cierto parecido moral además del meramente externo. La técnica del fisionotracista figura exactamente en el lado opuesto. Por más que el aparato reproduzca los contornos del rostro con una exactitud matemática, el parecido quedaba desprovisto de expresión, pues ningún artista traducía la intuición de un carácter; asimismo, la ejecución y la minuciosa coloración del retrato se limitaban simplemente al de un buen trabajo artesanal.

El fisionotrazo puede considerarse como símbolo de un período de transición entre el antiguo y el nuevo régimen. Constituye el precursor inmediato del aparato fotográfico en una línea evolutiva cuyo logro más reciente es, hoy en día, los procedimientos conocidos comercialmente como fotomatón y polaroid. Si el fisionotracista de 1790 era un fabricante de retratos, el fotomatonista actual concuerda con la gran industria automatizada. Desde el punto de partida, el desarrollo prosigue en línea continua hasta la última fase, esa forma altamente mecanizada del arte del retrato.

Gracias al fisionotrazo, gran parte de la burguesía pudo tener acceso al retrato. Sin embargo, el procedimiento no llegaba a responder del todo satisfactoriamente a los deseos de las amplias capas de la burguesía media, y menos aún a las de la masa del pueblo, y no parece que se llegara a practicar en provincias. El trabajo manual individual dominaba todavía en exceso ese nuevo género de ejecución. Fue necesario esperar a que proliferara la técnica impersonal —es decir, la que surgió con la llegada de la fotografía— para que el retrato alcanzara una democratización definitiva.

El fisionotrazo no tiene nada que ver con el descubrimiento técnico de la fotografía. Sin embargo, puede considerárselo como su precursor ideológico.

¹ Waetzoldt, Wilhelm, *Die Kunst des Porträts*, H. Hirts & Sohn, Leipzig, 1908, pág. 57.

² Vidal, Léon, "Mémoire de la séance du 15 novembre 1868 de la Société Statistique de Marseille", *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 1871, págs. 37, 38 y 40.

³ Hennequin, René, *Edme de Quenedey des Riceys, portraitiste au physionotrace (1756-1830), sa vie et son œuvre*, J. L. Paton, Troyes, 1926-1927.

⁴ Véase Cromer, Gabriel, "Le Secret du physionotrace, la curieuse 'machine a dessiner' de G.-L. Chrétien", *Bulletin de la Société Archéologique, Historique et Artistique "Le Vieux Papier"*, año XXVI, octubre de 1925, págs. 477-484.

⁵ Véase el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de Francia, París.

⁶ Véase el anuncio de François Gonord en *Journal de Paris*, París, 28 de julio de 1788.

⁷ Véase el anuncio de Edme Quenedey en *Journal de Paris*, París, 21 de julio de 1788.

⁸ Véase Vivarez, Henry, *Le Physionotrace, un précurseur de la photographie dans l'art du portrait à bon marché*, Imprimerie Lefebvre-Ducrocq, Lille, 1906.

⁹ Véase *Journal de Paris*, París, 21 de julio de 1788.

La fotografía bajo la Monarquía de Julio (1830-1848)

El 15 de junio de 1839, un grupo de diputados propuso a la Cámara que el Estado adquiriera el invento de la fotografía y lo hiciese público.¹ De este modo, la fotografía ingresaba en la vida pública. No es indiferente saber qué partidos y grupos sociales fueron los que se preocuparon por tomar partido en favor de la fotografía. Veremos entonces, desde un nuevo ángulo, las relaciones que unen la evolución de la fotografía con la sociedad.

Las revoluciones del siglo XIX surgieron de la transformación social que provocó el crecimiento del capitalismo en Francia. La revolución liberal de 1830, que destronó a la rama primogénita de la dinastía “legítima” y la privó de toda esperanza de restauración, contribuyó a los esfuerzos de la sociedad burguesa por establecer su poder “natural”. Francia se encontraba en una fase económica y social en la que la manufactura iba cediendo paulatinamente su lugar a la empresa industrial. Ambos modelos económicos coexistieron durante las primeras décadas del siglo XIX, aunque una estaba en regresión y la otra en pleno desarrollo. Las máquinas iban sustituyendo gradualmente el trabajo manual. La huelga de los impresores de París de 1830, provocada por la instalación de máquinas perfeccionadas que dejaron sin empleo a un gran número de impresores, o bien redujeron su salario a la mitad, no fue más que uno de los signos del nuevo desarrollo.² El número de hiladoras mecánicas creció de los 446.000 en 1828 a los 819.000 en 1851; el de tejedoras mecánicas, que en 1825 solo era de 250, alcanzaba ya los 12.128 en 1851.³ Estos no son más que algunos ejemplos de una racionalización que, poco a poco, suscitó cambios profundos en la constitución de la sociedad.

Una parte del artesanado acabó formando parte de un proletariado con unas condiciones de vida de una miseria extrema. Por otro lado, a principios de la industrialización este desempeñaba un papel político insignificante. Por el contrario, bastó que comenzaran a prosperar la industria y el comercio para que la pequeña burguesía ganase terreno y para que amplias capas de la burguesía media se convirtieran en pilares del orden social.

El 28 de julio de 1831, un parisino expuso su retrato junto al de Luis Felipe, acompañándolos de la siguiente inscripción: “Ya no existe distan-

cia alguna entre Felipe y yo; él es rey ciudadano, yo soy ciudadano rey”. Esta anécdota pone de manifiesto la nueva conciencia de sí misma que había adquirido la pequeña burguesía, cuyas ideas y sentimientos se habían vuelto profundamente democráticos.⁴

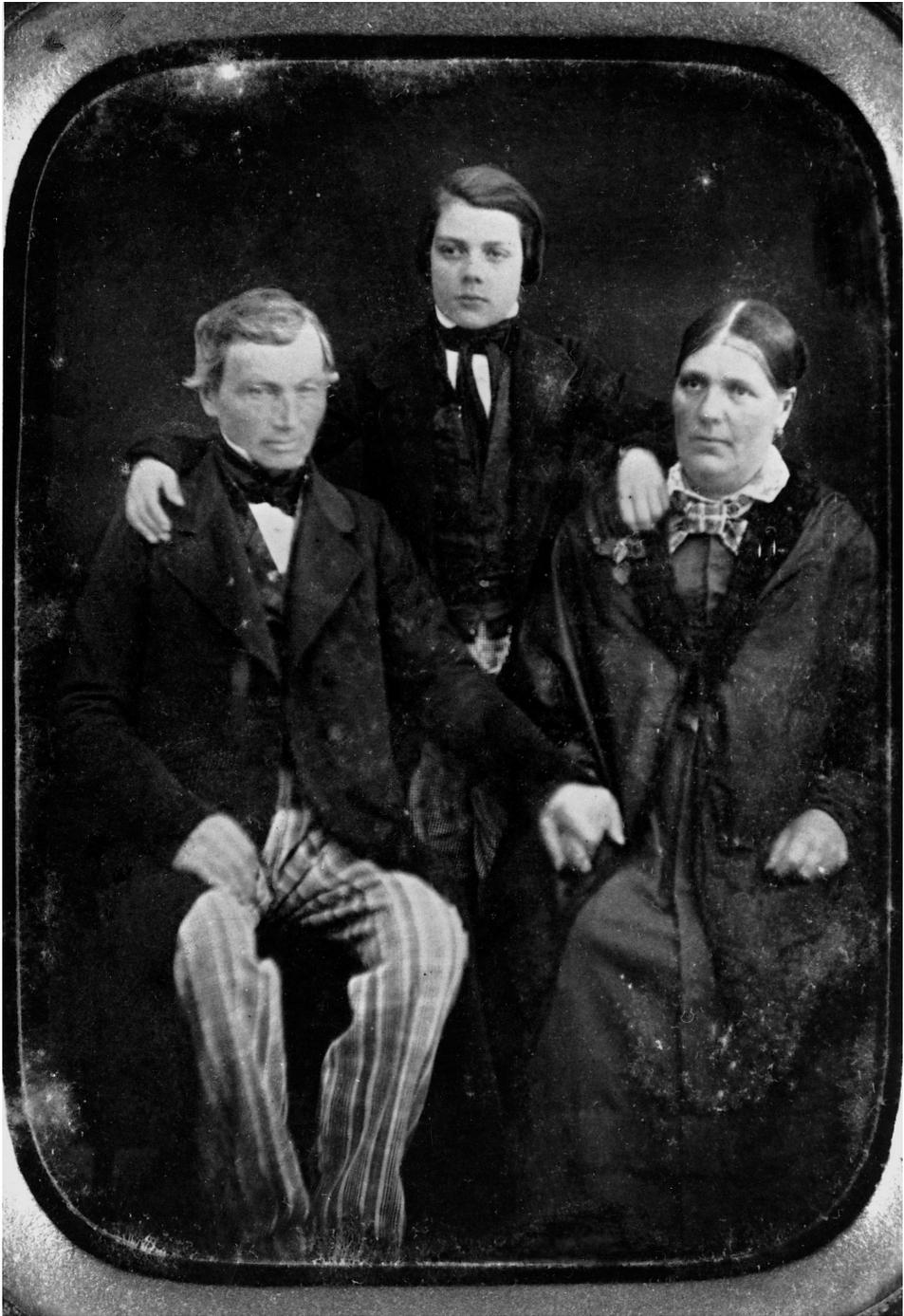
Tenderos, merceros, relojeros, sombrereros, drogueros, etc. —que en general no disponían más que de un pequeño capital y solo tenían una educación básica, suficiente para llevar su contabilidad, unas gentes “encerradas en el estrecho horizonte de una tienda”— fueron, junto a funcionarios de baja gradación, los elementos de esas capas de la burguesía media que encontraron en la fotografía la nueva forma de autorrepresentación conforme a sus condiciones económicas e ideológicas. Su situación social determinaría, años más tarde, el cariz y la evolución de la fotografía. Fueron ellos quienes crearon por vez primera una base económica sobre la que podía desarrollarse el arte del retrato accesible a las masas.

No obstante, del mismo modo en que la moda arranca en su planteamiento de las capas superiores de la sociedad, que la adoptaba antes de que esta bajase poco a poco a las capas inferiores, así sucedió con la fotografía. Fue la clase social dominante —que tenía en sus manos el poder verdadero y estaba formada por industriales, propietarios de fábricas y banqueros, hombres de Estado, literatos, sabios y todo aquel que conformaba los medios intelectuales de París— la que en un principio adoptó la fotografía, para que, poco a poco, esta fuera descendiendo a las capas más profundas de la burguesía media y pequeña a medida que aumentaba su importancia.

La población total de Francia alcanzaba entonces unos 35 millones de habitantes, de los que solo 300.000 tenían derecho a voto.⁵

Bajo el reinado de Luis Felipe, a quien le gustaba pasearse de civil con un paraguas, la forma de gobierno fue una monarquía constitucional. En la Cámara se sentaban los representantes de un reducido número de electores, compuesto principalmente por industriales y comerciantes.

Además del partido del Gobierno, en las cámaras había una oposición legitimista y otra republicana. La primera, que representaba los intereses de la nobleza y de los grandes propietarios, había dejado de ser predominante, mientras que la oposición republicana constituía un elemento importante de la vida política con una gran influencia en la prensa. Su órgano parisino, *Le National*, pasaba por ser tan respetable, a su manera, como el *Journal des Débats*. Sus representantes procedían de la élite intelectual burguesa: burgueses de tendencias republicanas,



Daguerrotipo, hacia 1840.

escritores, abogados, oficiales, funcionarios y otros. Su posicionamiento político se basaba sobre todo en el sentimiento nacional; se alzaban en contra del Tratado de Viena y vivían del recuerdo de la vieja República.⁶ En todas las épocas, los intelectuales desempeñan un papel en la historia y cumplen unas particulares funciones en la sociedad.

Distinguidos de la masa y calificados por el saber y la cultura, están capacitados para apercibirse de su propio carácter relativo y elegir su camino, de ahí que puedan tener una visión más libre del mundo, a la que no tendrán acceso los representantes de otras clases sociales, más estrechamente vinculadas a unos hechos determinados por su situación económica y política.⁷ Así fue como los intelectuales se convirtieron en los representantes parlamentarios por excelencia de la tendencia humanitaria y liberal de la burguesía. El carácter del grupo concordaba con la postura por la que se habían manifestado bajo la Monarquía constitucional. No formaban un grupo completamente diferenciado de la burguesía, tan solo eran sus representantes más avanzados. Frente al régimen político existente, “que, consciente de su debilidad, debía ocultar aún su poder a la corona”, no oponían más que las reivindicaciones del republicanismo burgués. Por su actitud de oposición, ese grupo de intelectuales no se relacionaba directamente con la política reinante del “término medio” y se mantenía siempre alerta.⁸

Lo que define al espíritu liberal es la fe en la posibilidad de desarrollo intelectual y moral del ser humano. La fe en el progreso encierra un esfuerzo por asimilar y profundizar lo concreto, por conocer el *hic et nunc* de la época.⁹ Por su posición política, aún mal cristalizada, esa parte de la burguesía intelectual, a la que se adhirió la élite artística con motivo de la Revolución de 1848, resultó ser la más receptiva y dispuesta a emprender cualquier tipo de reforma, cualquier búsqueda que favoreciera los objetivos espirituales y científicos de la época, y también la más apta para medir las posibilidades de futuro de las nuevas empresas. Por consiguiente, no debe asombrarnos demasiado que fuera ahí donde naciera precisamente la idea de proponer al Estado que adquiriera el invento de la fotografía y que la diera a conocer oficialmente al público.

La oposición democrática era el ala a la izquierda de la oposición republicana.¹⁰ Su jefe, François Arago, era tan notable como sabio que como político y, según escribió un periodista de la época:

Ese sabio que Europa entera envidia es, al mismo tiempo, uno de los defensores más enérgicos de las libertades públicas y de los intereses populares. Desde que está en la