

■ *La fotografía en España en el siglo XIX*. CaixaForum, Barcelona abril-julio 2003. Museo Municipal de Málaga, Ayuntamiento de Málaga, Área de Cultura, julio-septiembre 2003

Belén Ruiz Garrido

En nuestra era *mass-mediática* "nada existe" si no se verifica a través del reconocimiento de una imagen captada o/y reproducida con cualquiera de los medios audiovisuales y fotomecánicos disponibles. A esta necesidad de evidencia y justificación, convertida en obligación, se une una forma de mirar y comprender el mundo inevitablemente fragmentada y parcial, cuando el "bombardeo" de imágenes pasa ante nuestros ojos como una exhalación y la repetición insistente nos hace creer que completamos el proceso del conocimiento.

El grado de familiarización con estos medios, quizás no nos permita calibrar la medida del impacto, y las repercusiones, que el descubrimiento y su propagación provocaron en los protagonistas que se colocaron a ambos lados de la cámara. De hecho, estos mecanismos, propios de la sociedad tecnológica contemporánea, forman parte de un fenómeno que encuentra en el siglo XIX sus primeros síntomas. Ya a mediados de esta centuria, el escritor e incansable viajero Théophile Gautier formuló, casi a manera de predicción, lo que hoy consideramos propio de los tiempos modernos: *nuestro siglo atareado no siempre tiene tiempo para leer, pero siempre tiene tiempo para ver*¹, máxima que, utilizada como eslogan, haría las delicias y consagraría la carrera de cualquier publicista avezado.

Por eso aplaudimos cualquier oportunidad que nos invite a la contemplación satisfaciendo las distintas disponibilidades que la ajetreada vida que llevamos permite. Es el caso de la muestra que nos ocupa, *La fotografía en España en el siglo XIX*, producida y organizada por la Fundación "la Caixa", celebrada en el Museo Municipal de Málaga entre los meses de julio y septiembre de 2003, y con anterioridad en CaixaForum Barcelona. Las exposiciones fotográficas poseen un atractivo muy particular para el público, el que se ejerce a través de la identificación. Pasear entre fotografías se convierte entonces en un motivo de reencuentro, porque un examen de la historia ayuda a reconocer el presente.

Evidentemente Gautier no fue el único consciente del poder de las imágenes fotográficas. La difusión inmediata desde el momento mismo del descubrimiento fue

¹ Cfr. NARANJO, Juan: "El impacto de la fotografía en la sociedad española del siglo XIX", en *La fotografía en España en el siglo XIX*. Catálogo de exposición, Barcelona-Málaga, Fundación la Caixa, 2003, pág. 15.

el mejor refrendo de un éxito que contaba con los ingredientes necesarios: la utilidad propagandística, política y económica, la potencialidad en el campo científico, antropológico, histórico, e incluso turístico, el valor documental y testimonial, la disponibilidad sentimental como activador de la memoria perpetuada, así como la capacidad de "congelar" el tiempo en la fijación de una instantánea, un tiempo que ya para nuestros cercanos antepasados era oro. Por encima de todo esto, la llamada "democratización del retrato", que ofrecía la posibilidad de acceso y uso por amplias capas sociales, actuaría como el aliado más incondicional.

Sin embargo, la rápida aceptación no estuvo exenta de polémica. Las artes plásticas debieron compartir espacio, a partir de entonces, con las imágenes obtenidas mediante el método fotográfico, disputándose una primacía basada en la originalidad, la dificultad o el valor creativo y estético. El debate excluyente, más teórico que práctico, enmascaraba una obstinación huera que nos sigue pesando hoy día: la de enjuiciar, valorar y calibrar —bajo los mismos parámetros— expresiones, lenguajes y medios artísticos que cuentan con especificidad propia. Efectivamente la relación entre pintores y fotógrafos, en ocasiones y en casos particulares, pudo ser de amor/odio, recelosa ante la posible usurpación de funciones y con ella de un medio de subsistencia. Pero la práctica artística hablaba de otra clase de relación mucho más fructífera: aquélla que hacía que los pintores usaran para sus composiciones fotografías como soportes auxiliares, aquélla que permitía que los fotógrafos encontraran posibilidades artísticas en las imágenes captadas con la cámara, aquélla que, en definitiva, ocasionaba que ambos profesionales compartieran estudios y colaboraran estrechamente.

Pero el reconocimiento historiográfico de la fotografía es un fenómeno reciente en España. Joan Fontcuberta, en 1982, a propósito de la exposición *La fotografía en España desde 1900*, hacía una reflexión sobre esta realidad, aplaudiendo, como fotógrafo, la labor de recuperación histórica e institucional, recordando, asimismo, la necesidad de que este punto de partida no tuviera retorno ². La muestra venía a ser la difusión museística del trabajo de Lee Fontanella, la primera investigación de carácter global realizada sobre la fotografía española del siglo XIX, publicada en 1981³. El mismo año, la tantas veces reeditada y aumentada *Historia de la fotografía* de Marie-Loup Sougez, salía al mercado en su primera edición, incluyendo un tratamiento de España ampliado posteriormente. Sumamente importantes para la recuperación histórica comentada fueron los estudios circunscritos a las diferentes áreas geo-políticas, tanto a partir de ciudades concretas, como desde el ámbito de las comunidades autónomas, tratamiento que permitía ahondar de una manera más completa y eficaz. El *I Congreso de Historia de la Fotografía Española, 1839-1986*,

² FONTCUBERTA, J.: "Reconocimiento de deuda", en AA. VV.: *La fotografía en España hasta 1900*, catálogo de exposición, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982, pág. 47.

³ *La historia de la fotografía en España, desde sus orígenes hasta 1900*. Madrid, El Viso, 1981.

celebrado en Sevilla en 1986, propició la ocasión para presentar y publicar de una manera integral estos estudios. En la introducción de las actas, se advertía de la disparidad metodológica de unos estudios cuyo nivel de profundidad era muy diferente de unas regiones a otras, planteándose la necesidad de continuar y/o revisar los resultados de la aún incipiente fotohistoria⁴. Nuevos enfoques y procedimientos⁵, y otros tratamientos cronológica y conceptualmente más compactos⁶ se engloban dentro de esta trayectoria.

Como se puede apreciar, en este brevísimo repaso bibliográfico, las exposiciones juegan un papel primordial en la recuperación y conocimiento historiográfico y en la dimensión pública de este proceso, aspectos incluidos de manera expresa en el programa cultural de la institución organizadora y patrocinadora. La apuesta de la Caixa por la fotografía ha sido demostrada en los últimos años tanto desde el interés científico, histórico y estético, como a través de una línea de promoción de artistas fotógrafos en activo, no sólo con producciones destinadas a sus propios ámbitos expositivos, sino divulgadas a través de una inteligente política de difusión por toda la geografía española.

Esta dimensión social que es aplicable a todas las obras de arte, se hace particularmente explícita en el caso de la fotografía. Al margen —o además— de las distintas funciones y caracteres de las mismas, sean documentos, registros, o comprobaciones visuales de hechos, entran en juego una serie de condicionantes que tienden un hilo conductor entre el público y las imágenes capturadas por la cámara. Las fotografías forman parte consustancial de la memoria individual y colectiva de las personas; a través de ellas el pasado se hace presente de una manera inmediata, casi mágica, porque nos reconocemos e identificamos, también nos diferenciamos, y permite apreciar cambios, evoluciones, presencias y ausencias. El placer de la contemplación se agudiza con la curiosidad saciada con el registro de sensaciones compartidas.

El discurso de la muestra del Museo Municipal, planteado por el comisario Juan Naranjo, se sustenta en estas premisas, vehiculándose a través de tres conceptos, relacionados entre sí, que no están desarrollados como compartimentos estancos. Bajo los epígrafes de "Identidad", "De la imagen privada a la imagen pública" y

⁴ YAÑEZ POJO, M. Á., ORTIZ LARA, L. y HOLGADO BRENES, J. M. (edit.): *Historia de la Fotografía Española, 1839-1986. Actas del I Congreso*, Sevilla, Sociedad de Historia de la Fotografía Española, 1986, pág. 9.

⁵ COLOMA MARTÍN, I.: *La forma fotográfica. A propósito de la fotografía española desde 1839 a 1939*. Málaga, Universidad/Colegio de Arquitectos, 1986.

⁶ La trilogía de Publio López Mondéjar correspondiente a la serie "Las fuentes de la memoria", editada por Lunweg: *Fotografía y Sociedad en la España del siglo diecinueve*, 1989, *Fotografía y Sociedad en España desde 1900 hasta 1939*, 1992 y *Fotografía y Sociedad en la España de Franco*, 1996. Paralelamente a este último volumen se publicó una edición de bolsillo LÓPEZ MONDÉJAR, P.: *Historia de la fotografía en España*, Barcelona, Lunweg, 1997.

"Modernidad", se agrupa una serie de imágenes muy diversas susceptibles de ser intercambiadas para ofrecer una visión caleidoscópica y heterogénea. A ello contribuye la variedad de las fotografías, algunas conocidas y ya publicadas, otras mostradas por primera vez al público a través de una labor de búsqueda y estudio de los fondos de instituciones diversas y, sobre todo, de colecciones privadas, prueba, por otro lado, de la vitalidad investigadora que atañe al medio fotográfico, y de la necesidad de seguir sacando a la luz imágenes inéditas.

La constatación de la realidad del modo más eficaz y fidedigno posible fue, desde el principio, el gran atractivo que ofrecía la fotografía. La identificación de los rostros, no sólo por parte de los demás a través de la posesión que posibilita el recuerdo, sino como afirmación personal de los protagonistas de las imágenes, supuso un revulsivo que popularizó y democratizó el retrato. Pero la identidad no se entiende únicamente desde este punto de vista. A las identidades individuales había que sumar las genéricas, aquellas que ofrecían una particular imagen de España, exportada por el mundo como una tierra de leyenda, exótica y excitante, concentrada en los monumentos árabes andaluces, cuyas imágenes eran codiciadas por la imaginación y el ansia de aventuras exóticas de los viajeros⁷. Ellos mismos inmortalizaron sus visitas, como muestra el daguerrotipo atribuido a Théophile Gautier en el patio de los Leones de la Alhambra⁸. También España sirvió de reclamo para alimentar el rigor profesional, aliado con la mirada pintoresca sobre las cosas. Es el caso del viajero y arqueólogo Louis de Clercq, quien publicó el resultado de su recorrido por varias ciudades españolas en el libro *Voyages en Espagne, Villes, Monuments et Vues Pittoresques*. La muestra exhibe una vista del patio del Salón de Embajadores de la Alhambra. La atracción ejercida por España, tanto desde el punto de vista del "material" a fotografiar como desde las posibilidades de expansión profesional, surtió efecto no sólo en los extranjeros de paso, sino en aquellos que se hicieron residentes, como el Vizconde de Vigier. A él se debe una importante colección de vistas de Sevilla, encargadas por el Duque de Montpensier, entre las que destaca la imagen del Ayuntamiento, incluida en la exposición que nos ocupa. Junto a estas, las instantáneas del monumento granadino captadas por fotógrafos menos conocidos como las de J. Pedrosa o Pablo Marés.

No podían faltar en la exposición fotografías de dos de los extranjeros más importantes e influyentes establecidos en España: Laurent y Clifford. Del primero se

⁷ Se incluye en el catálogo un análisis de este fenómeno realizado por F. Fontbona con el título "La imagen que dieron de España los artistas ochocentistas", págs. 25-30.

⁸ Fondos fotográficos del museo Paul Getty de los Ángeles. Resulta sumamente sugerente la atribución de esta fotografía, ya que, hasta ahora se pensaba que los daguerrotipos de la Alhambra realizados por Gautier y Piot no se habían conservado. Así lo afirma Helena Pérez Gallardo en el comentario de la exposición *Imágenes en el tiempo. Un siglo de fotografía en La Alhambra, 1840-1949*, publicado en la revista *Descubrir el Arte* n° 50 de abril de 2003, págs. 100-102.

ha seleccionado una obra que habla de la identidad desde ámbitos más genéricos, mostrando la complejidad y la idiosincrasia a través de la caracterización regional. La publicación de estas fotografías en catálogos —"trajes y costumbres" y "tipos raciales, trajes y costumbres de España"—, como contribución a la antropología moderna, ciertamente estereotipada en estos momentos, no estaba reñida con los intereses comerciales. Es de destacar, en la presente muestra, la fotografía tomada en 1887 por la firma Laurent y Cía. a un grupo de nativos de las Islas Filipinas. Más impactantes son las imágenes de los miembros de la tribu africana ashanti fotografiados por el catalán Xatart, contempladas por primera vez en España en la Exposición Ashanti celebrada en Barcelona en 1897. La calidad técnica, así como la singularidad de los individuos, tratados como modelos para unos retratos auténticos y vivos, aún sorprenden hoy.

La búsqueda y fijación de las identidades, además de contar con un componente exótico, científico y antropológico, suponía un ejercicio de intervención sobre la población, a través de mecanismos de reconocimiento y control. El uso "represivo" de la fotografía, aquel que permitía llevar un registro policial de los delincuentes detenidos o facilitar la entrada a eventos a los poseedores de un carnet identificador, compartió espacio con la utilidad "honorífica"⁹, quizás más rentable y, desde luego, mucho más interesante en sus componentes estéticos.

"De la imagen privada a la imagen pública", el segundo de los apartados en el recorrido de la exposición, se centra en este último aspecto. Cuando las identidades particulares y anónimas se hicieron reconocibles por el gran público, la industria fotográfica encontró un nuevo filón a explotar. La democratización del retrato hizo que prácticamente todo el mundo pudiera contar con una imagen fija de su propio rostro o el de los seres amados. Pero además estas mismas personas podían disfrutar en casa del espejismo que la posesión de retratos de personalidades provocaba. La prensa ilustrada, de la cual la exposición muestra algunos ejemplos, difundió los rostros de personajes famosos por causas diversas: políticos, miembros de la realeza y la aristocracia o artistas de todos los géneros. Los fotógrafos fueron conscientes de ello, pero también los mismos protagonistas. Familias destacadas en el panorama nacional encontraron un medio perfecto para ofrecer imágenes conscientemente creadas. En particular, la reina Isabel II utilizó la fotografía con estos fines, para promocionar el progreso técnico bajo su reinado, documentar sus viajes por España, y parecer ante sus súbditos una burguesa más. Las imágenes muestran a la familia real desde la opereta de la oficialidad hasta la intimidad del hogar en un juego perseguido, intencionado y orquestado. La selección ofrece fotografías de Disderi, el inventor del formato *carte de visite*, Ángel Alonso Martínez, Laurent, de nuevo, y otro de los fotógrafos reales oficiales, el célebre Clifford que ofrece la imagen oficial de la reina a principios de la década de 1860.

⁹ Denominaciones analizadas por Juan Naranjo en el texto incluido en el catálogo, pág. 17.

La reconversión de lo privado a lo público afectó también a la difusión y disfrute de obras de arte, convertidas ahora en objetivos fotográficos que atendían a múltiples necesidades: desde la catalogación a la curiosidad, desde el afán coleccionista hasta la transformación de la enseñanza. Este afán de posesión, y el mismo anhelo de permanencia, fue alimentado por la posibilidad de reproducción a nivel industrial que facilitaba la entrada de la fotografía en todos los hogares a través de una hábil explotación de la afinidad entre las imágenes fotográficas y los objetos de consumo más variados; en la exposición se muestran buenos ejemplos de ello, como el fotomontaje de figuras de toreros célebres y escenas taurinas sobre un abanico, firmado por Laurent, o un fantástico costurero-recordatorio portador de retratos.

La capacidad de la fotografía por hacer público lo privado se pone de manifiesto, finalmente, en la constatación y difusión de un acontecimiento tan íntimo y familiar como la propia muerte. Se asiste en las décadas finales del siglo XIX a la costumbre, no exenta de morbosidad bajo la mirada actual, de fotografiar a los seres queridos de cuerpo presente, en imágenes donde el dramatismo se enmascaraba con una puesta en escena que dulcificara el momento. No obstante este "género" se trató en atención a una variedad que osciló entre aterradores retratos de padres sosteniendo en el regazo a los hijos muertos, e imágenes triunfantes de exaltación, presentes en la exposición a través de la célebre fotografía de Fortuny, en la que el cuerpo del famoso y malogrado artista, muerto en la cima de su carrera, muy joven, yace ataviado con la corona de laurel, incorporado al panteón heroico de hombres ilustres.

A las diversas funciones y valores de la práctica fotográfica, repasados hasta ahora, se unirá uno de sus atributos simbólicos más importantes: el de su representatividad como sinónimo de modernidad. Acertadamente, la muestra atiende a este concepto como prefiguración y forma de continuidad con la práctica fotográfica hasta el presente. Los signos de lo "moderno" se constatan a través de múltiples facetas. La imagen renovada de las ciudades se percibe a través del objetivo como un proceso que muestra todos los pasos seguidos, desde las miradas previas —Clifford, *Panorama de la Puerta del Sol de Madrid en 1957 antes de la reforma*— hasta el resultado —J. Martínez Sánchez, *Antigua Estación del Norte en Barcelona*, c. 1867—, pasando por la fiebre constructiva —Audouard y Cía., *Construcción del Palacio de la Industria*, para la Exposición Universal de Barcelona de 1888—. El protagonismo de la práctica arquitectónica o la ingeniería civil en este proceso de transformación y mejora de los medios de comunicación y del progreso industrial resulta indiscutible: las anónimas imágenes de la construcción del ferrocarril del norte de España o la vista del muelle de Cádiz, las fotografías de la estación del ferrocarril de Málaga o el Puente sobre el Guadalhorce firmadas por Spreafico, el interior del salón de reconocimientos y almacenes de la Aduana de la Estación de Portbou, la impactante imagen del faro de Buda de Martínez Sánchez, la construcción del puente de los franceses de Madrid de Clifford, o el puente de Triana sobre el Guadalquivir de Clercq. No obstante, en medio del afán renovador, los fotógrafos anónimos o conocidos que se patearon el suelo español se toparon con estructuras imponentes

que mostraban la importancia de la tradición y enlazaban la profesionalidad y el trabajo contemporáneo con aquel que nuestros ilustres antepasados habían legado. Clifford queda impresionado por las obras de los ingenieros romanos y así lo demuestra en sus imágenes del Puente de Alcántara, visto desde el lecho del río para resaltar su imponente estructura, o del Acueducto de Segovia, que casi treinta años después seguía siendo motivo preferente del objetivo fotográfico en la atrayente toma de L. Levi. Sobre este interesante aspecto reflexiona Daniel Canogar en un monográfico incluido en el catálogo con el título *Puentes, trenes y gitanos: el paisaje industrial fotográfico en la España del siglo XIX*.

Indudablemente el rigor técnico y documental de estas imágenes no estaba reñido con la pretensión estética ejercida por las miradas de los fotógrafos. El componente artístico como base para la práctica fotográfica ofreció interesantes muestras que prefiguraban y entablaban un hilo conductor con las vanguardias del siglo XX. La transgresión ejercida como medio de expresión artística con trasfondo crítico se presenta a través de la experimentación técnica y conceptual del fotomontaje, el fotocollage, los juegos ópticos, los equívocos y dobles sentidos o el disfraz. El trabajo anónimo o firmado por Cric y Cam, Esplugas, Opisso, García Navarro, es una buena muestra de ello.

Tan interesante como la concepción temática a través del discurso cohesionador, resultan otras iniciativas materializadas en las salas del Museo Municipal, que atienden a la variedad de intereses, tiempo y gustos de los visitantes. Es el caso del montaje audiovisual relativo al medio fotográfico o la disponibilidad de consulta de una selección bibliográfica de los fondos de la institución. Estos ejemplos, integrados sin distorsionar el recorrido de la muestra, contribuyen a la apuesta dinamizadora de éste y cualquier evento expositivo.