

*GENEA
LOGÍAS
DOCU
MENTA
LES*

FOTOGRAFÍA
1848-1917



JEAN-LOUIS-ERNEST MEISSONIER
LA BARRICADE, 1848
[LA BARRICADA]



GUSTAVE LE GRAY
(ATRIBUIDA)
TAS DE PAVÉS, EN EL *ALBUM REGNAULT*, CA. 1849-1855
[PILA DE ADOQUINES]

CHARLES FRANÇOIS THIBAUT
*LA BARRICADE DE LA RUE SAINT-MAUR-POPINCOURT
AVANT L'ATTAQUE PAR LES TROUPES DU GÉNÉRAL
LAMORICIÈRE, LE DIMANCHE 25 JUIN 1848*
[LA BARRICADA DE LA CALLE SAINT-MAUR-POPINCOURT
ANTES DEL ATAQUE DE LAS TROPAS DEL GENERAL
LAMORICIÈRE, DOMINGO 25 DE JUNIO DE 1848]





CHARLES FRANÇOIS THIBAUT
*LA BARRICADE DE LA RUE SAINT-MAUR-POPINCOURT
APRÈS L'ATTAQUE PAR LES TROUPES DU GÉNÉRAL
LAMORICIÈRE, LE LUNDI 26 JUIN 1848, 1848*
[LA BARRICADA DE LA CALLE SAINT-MAUR-POPINCOURT
DESPUÉS DEL ATAQUE DE LAS TROPAS DEL GENERAL
LAMORICIÈRE, LUNES 26 DE JUNIO DE 1848]



HIPPOLYTE BAYARD
RUE ROYALE ET RESTES
DES BARRICADES DE 1848, 1848
[RUE ROYALE Y RESTOS
DE LAS BARRICADAS DE 1848]



WILLIAM EDWARD KILBURN
*THE CHARTIST MEETING ON KENNINGTON
COMMON, 10 APRIL 1848, 1848*
[MANIFESTACIÓN CARTISTA EN KENNINGTON
COMMON, 10 DE ABRIL DE 1848]



La barricade de la rue Saint-Maur-Depicourt le lendemain de l'attaque.
d'après une planche daguerrétypée par M. Thibault.

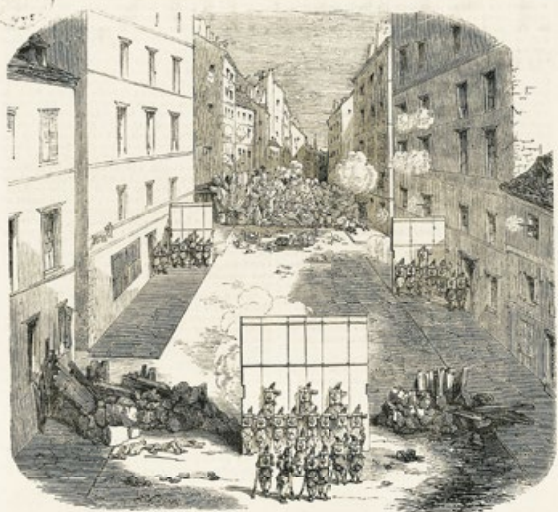


Fig. 14. — L'attaque à l'abri des boucliers.

AUTOR DESCONOCIDO
FOTOGABADO A PARTIR DE UN
DAGUERROTIPO DE CHARLES
FRANÇOIS THIBAUT, EN LA REVISTA
L'ILLUSTRATION, N° 279-280, 1848

AUTOR DESCONOCIDO
L'ATTAQUE À L'ABRI
DES BOUCLERS, EN LA REVISTA
L'ILLUSTRATION, N° 285, 1848
[EL ATAQUE CON ESCUDO]



AUTOR DESCONOCIDO
FOTOGABADO A PARTIR DE UN
DAGUERROTIPO DE WILLIAM EDWARD
KILBURN, EN LA REVISTA *THE ILLUSTRATED*
LONDON NEWS, 15 DE ABRIL DE 1848



THOMAS THURLOW
STREET SCENE, BOY IN A DONKEY CART, CA. 1847
[ESCENA CALLEJERA, MUCHACHO EN UN
CARRO TIRADO POR UN BURRO]

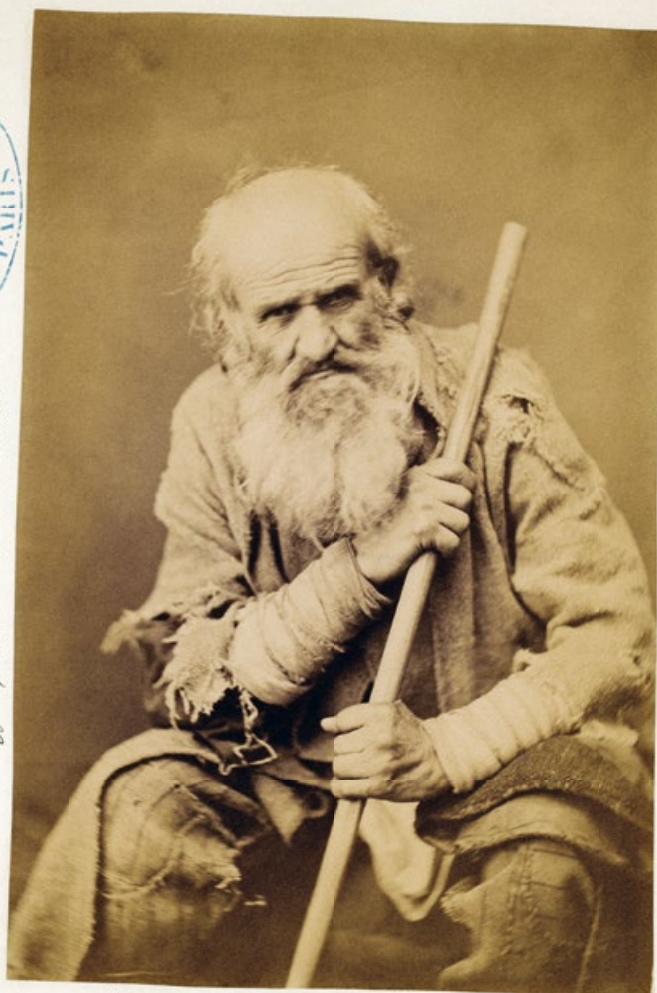


ROBERT P. NAPPER
GROUP OF GYPSIES: ANDALUSIA, EN EL
ÁLBUM *VISTAS DE ANDALUCÍA*, CA. 1860
[GRUPO DE GITANOS. ANDALUCÍA]

Mc 104 (3)

SOCIÉTÉ DE GÉOGRAPHIE
8 JANV. 86
PARIS

SOCIÉTÉ DE GÉOGRAPHIE
PARIS
8 Janvier 1886
offert par M. Eliez Reclus



SOCIÉTÉ DE GÉOGRAPHIE
PARIS
8 Janvier 1886
offert par M. Eliez Reclus

Mendiant - Podolie

JOSEPH KORDYSCH
MENDIANT, PODOLIE, ANTES DE 1886
[MENDIGO DE PODOLIA]



GUSTAVE DE BEAUCORPS
*GRENADE, GITAN ASSIS JOUANT
DE LA GUITARE, CA. 1858*
[GRANADA. GITANO SENTADO
TOCANDO LA GUITARRA]



CHARLES CLIFFORD

*VISTA DE LA PLAZUELA Y PUERTA PRINCIPAL DE ENTRADA AL CAPRICHIO
CON GRUPO DE DEPENDIENTES, EN EL ÁLBUM VISTAS FOTOGRAFIADAS DE
LA ALAMEDA, DEL PALACIO DE MADRID, DEL DE GUADALAJARA Y DE LA
CASA DE LOS MENDOZAS EN TOLEDO (HOY INCLUSA) PERTENECIENTES
AL EXMO. SR. DUQUE DE OSUNA Y DEL INFANTADO, CA. 1856*



CHARLES NÈGRE
LES RAMONEURS EN MARCHÉ, 1851-1852
[DESHOLLINADORES EN MARCHA]



JOHN THOMSON
BEGGARS, EN EL ÁLBUM FOOCHOW
AND THE RIVER MIN, CA. 1871
[MENDIGOS]



CHARLES MARVILLE
*PERCEMENT DE L'AVENUE DE L'OPÉRA : BUTTE DES
MOULINS (DE LA RUE SAINT-ROCH), 1876-1877*
[CONSTRUCCIÓN DE LA AVENUE DE L'OPÉRA: BUTTE
DES MOULINS DESDE LA RUE SAINT-ROCH]



PANORAMA DE LA PU

1872.



PUERTA DEL SOL DE MADRID EN 1851.
antes de la reforma

CHARLES CLIFFORD
PUERTA DEL SOL, 2ª VISTA, 1857



THOMAS ANNAN
CLOSE, NO. 37 HIGH
STREET, 1868-1871
[CALLEJÓN. HIGH
STREET, 37]

FERDINAND VON STAUDENHEIM
STADTBESTIGUNG: LINIENWALL—SPIELENDE
KINDER, DE LA SERIE *LEBEN UND TREIBEN
AUF DEN LINIENWÄLLEN*, CA. 1890
[FORTIFICACIÓN DE LA CIUDAD:
LINIENWALL. NIÑOS JUGANDO]

AUGUST STAUDA
NUSSGASSE 1—BLICK GEGEN
VEREINSSTIEGE, 1906
[NUSSGASSE 1. VISTA CON
LAS ESCALERAS DEL CLUB]





FREDERIC BALLELL
LA RAMBLA: ENLLUSTRADOR
DE SABATES, 1907-1908
 [LA RAMBLA. LIMPIABOTAS]

EUGÈNE ATGET
SUR LES QUAIS—LA SIESTE, 1904
 [EN LAS ORILLAS. LA SIESTA]



AUTOR DESCONOCIDO
WIEN, SCHLAFENDE, DE LA SERIE DE
POSTALES WIENER STRASSENLEBEN, 1906-1907
[VIENA: DURMIENDO]

AUTOR DESCONOCIDO
SCHUHPUTZER, 1906-1907
[LIMPIABOTAS]



Blitzlichtaufnahme.

Feinr. Lichte & Co. Phot. Berlin S. W. 48.

Wrangelstr. 11, 4 Treppen.
Durchgang zum Aufenthaltsraum der Kranken.



AUTOR DESCONOCIDO
WRANGELSTRASSE 11, 4 TREPPEN, DE
LA PUBLICACIÓN *UNSERE WOHNUNGS-
ENQUETE IM JAHRE 1906/7*, EDITADO
POR ALBERT KOHN, 1907-1908
(11 WRANGELSTRASSE, ESCALERA 4)

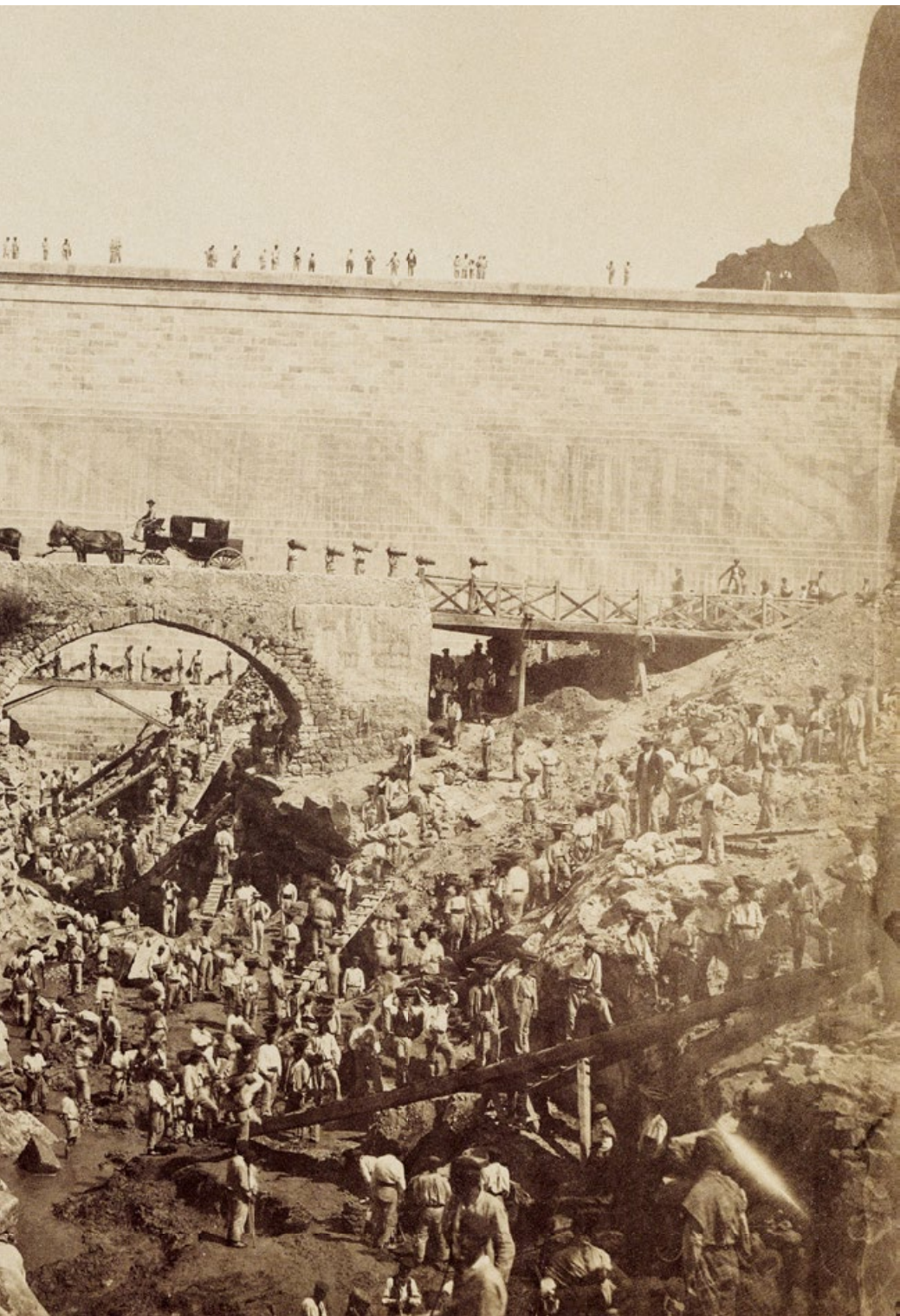
HEINRICH ZILLE
*FRAU MIT KORB
VOR DER SILHOUETTE DER
WESTEND-KOLONIE*, 1899
[MUJER CON CESTA FRENTE A LA
SILUETA DE LA WESTEND-KOLONIE]

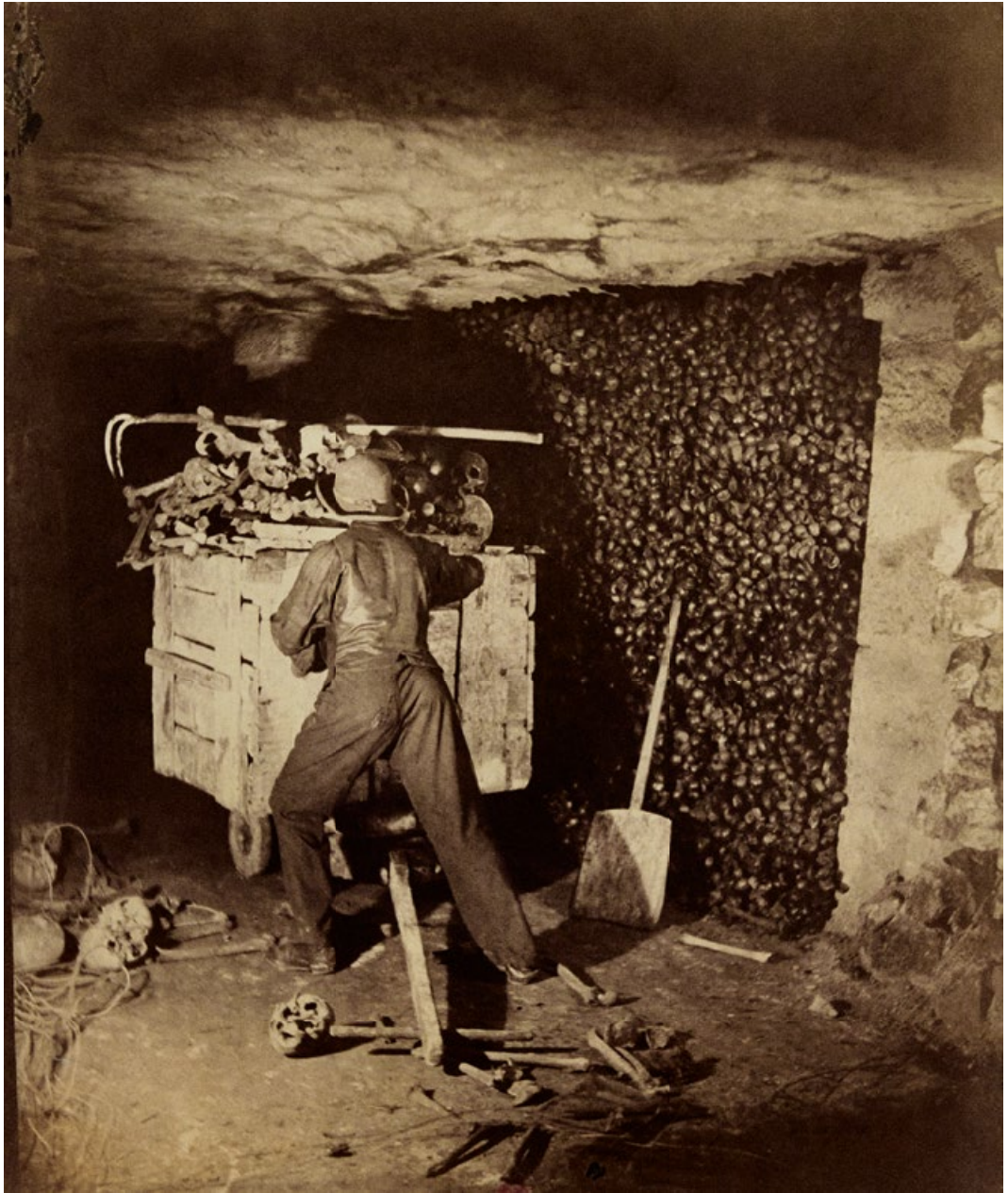


AUTOR DESCONOCIDO
*PRESOS TRABAJANDO EN LA CARRETERA
DE MADRID A VALENCIA POR LAS
CABRILLAS, CA. 1850-1851*

PÁGINAS 28-29:
CHARLES CLIFFORD
*PRESA DEL PONTÓN
DE LA OLIVA, 1855*







NADAR
CATACOMBES DE PARIS : MANNEQUIN N° 1, CA. 1861
[CATACUMBAS DE PARÍS. MANIQUÍ N° 1]



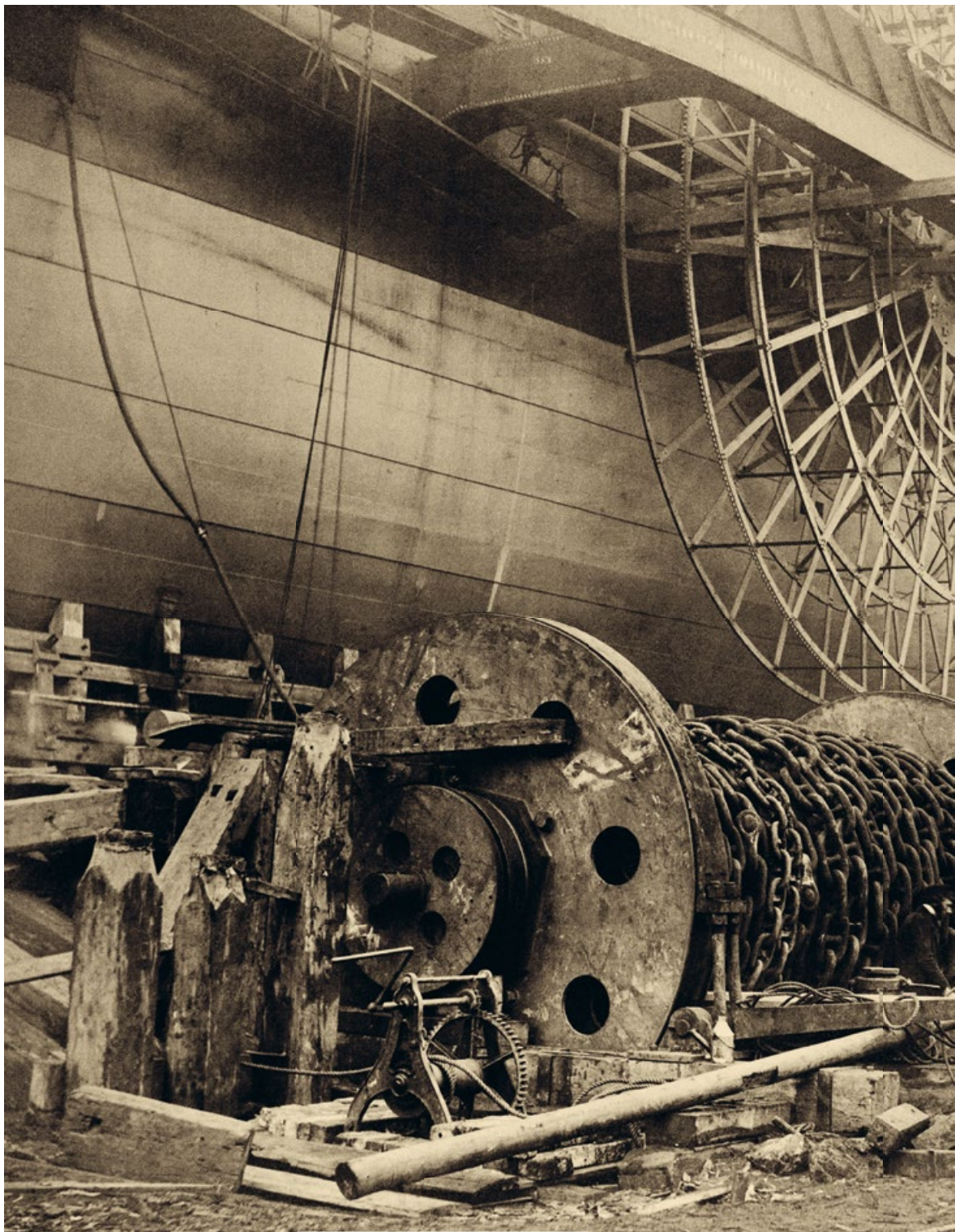
TIMOTHY O'SULLIVAN
AT WORK: GOULD & CURRY MINE, 1868
[TRABAJANDO. MINA GOULD & CURRY]



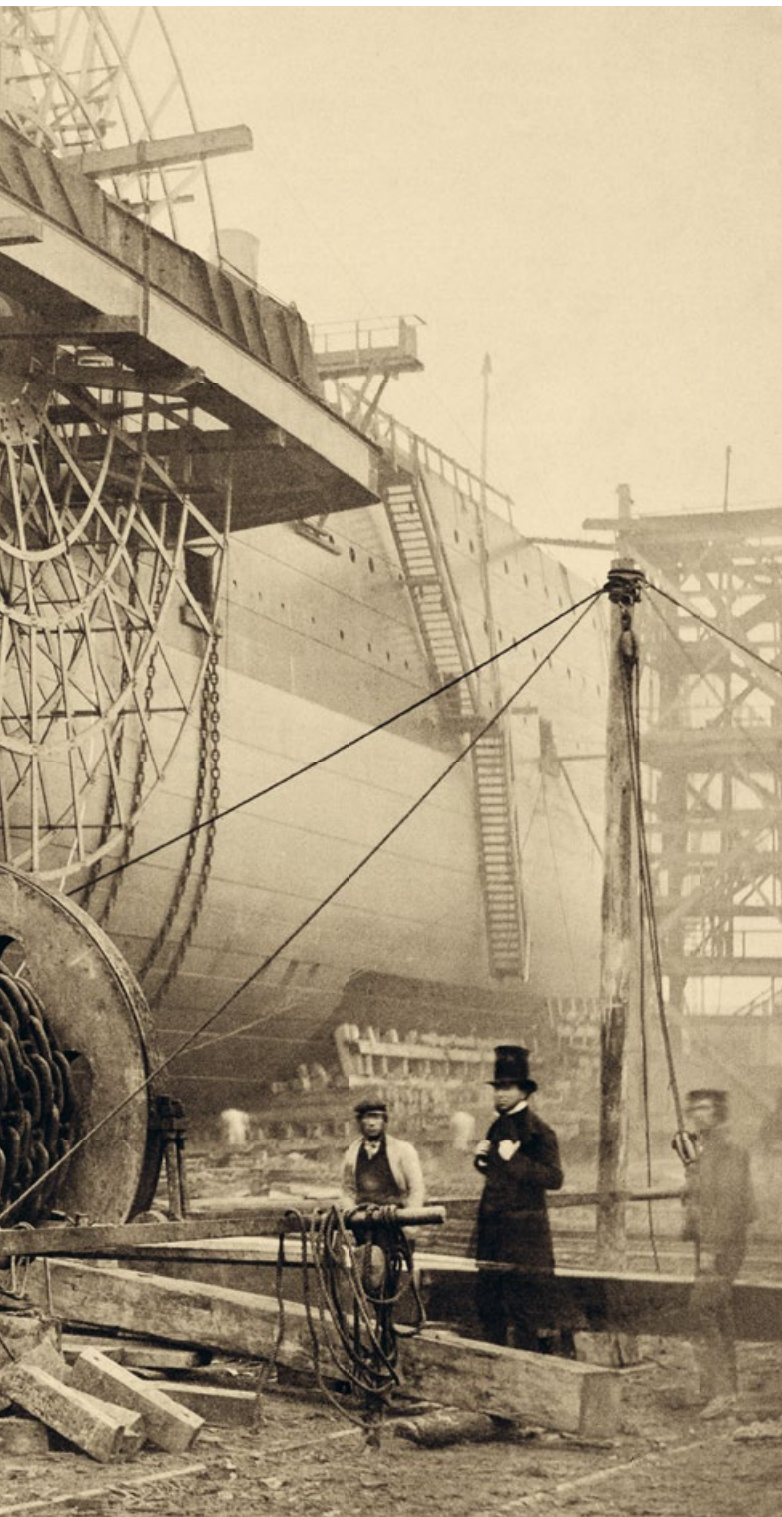
AUTOR DESCONOCIDO
TRANSPORTE DE LLANTAS, DE LA
SERIE *WORK SCENES FROM THE
KRUPP WORKS AT ESSEN*, 1899

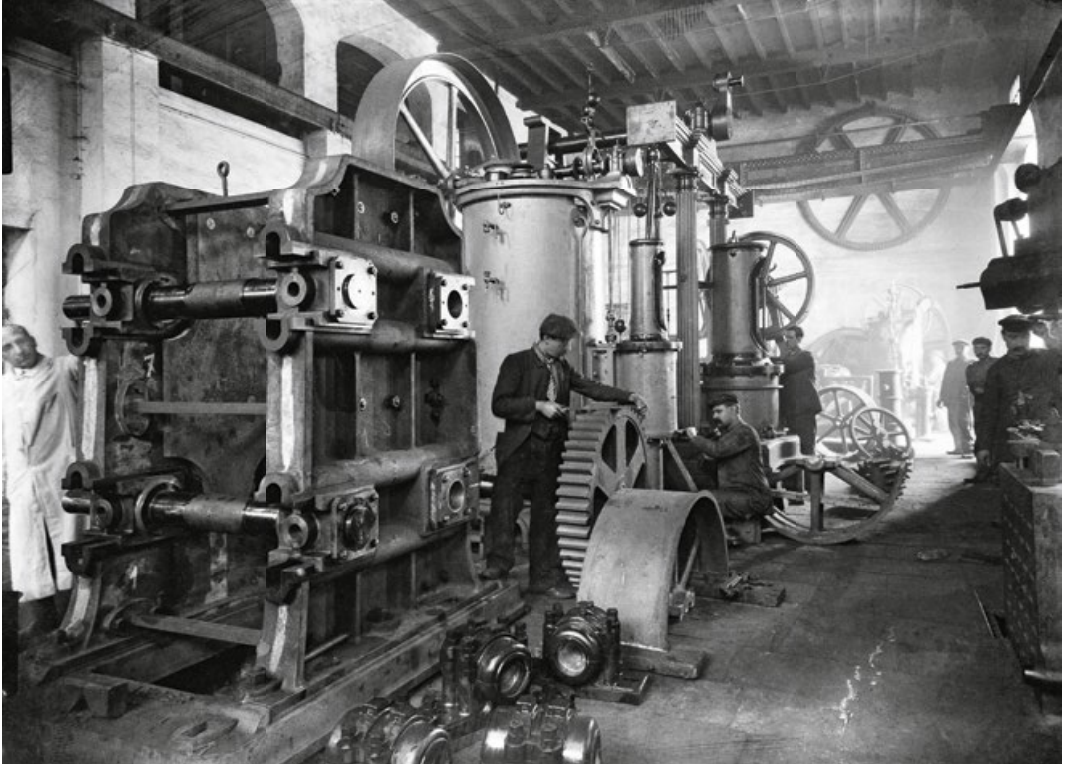
LOUIS-ÉMILE DURANDELLE
ESCULTURA ORNAMENTAL, EN LA PUBLICACIÓN
*LE NOUVEL OPÉRA DE PARIS : STATUES DÉCORATIVES,
GROUPES ET BAS-RELIEFS*, 1875-1876





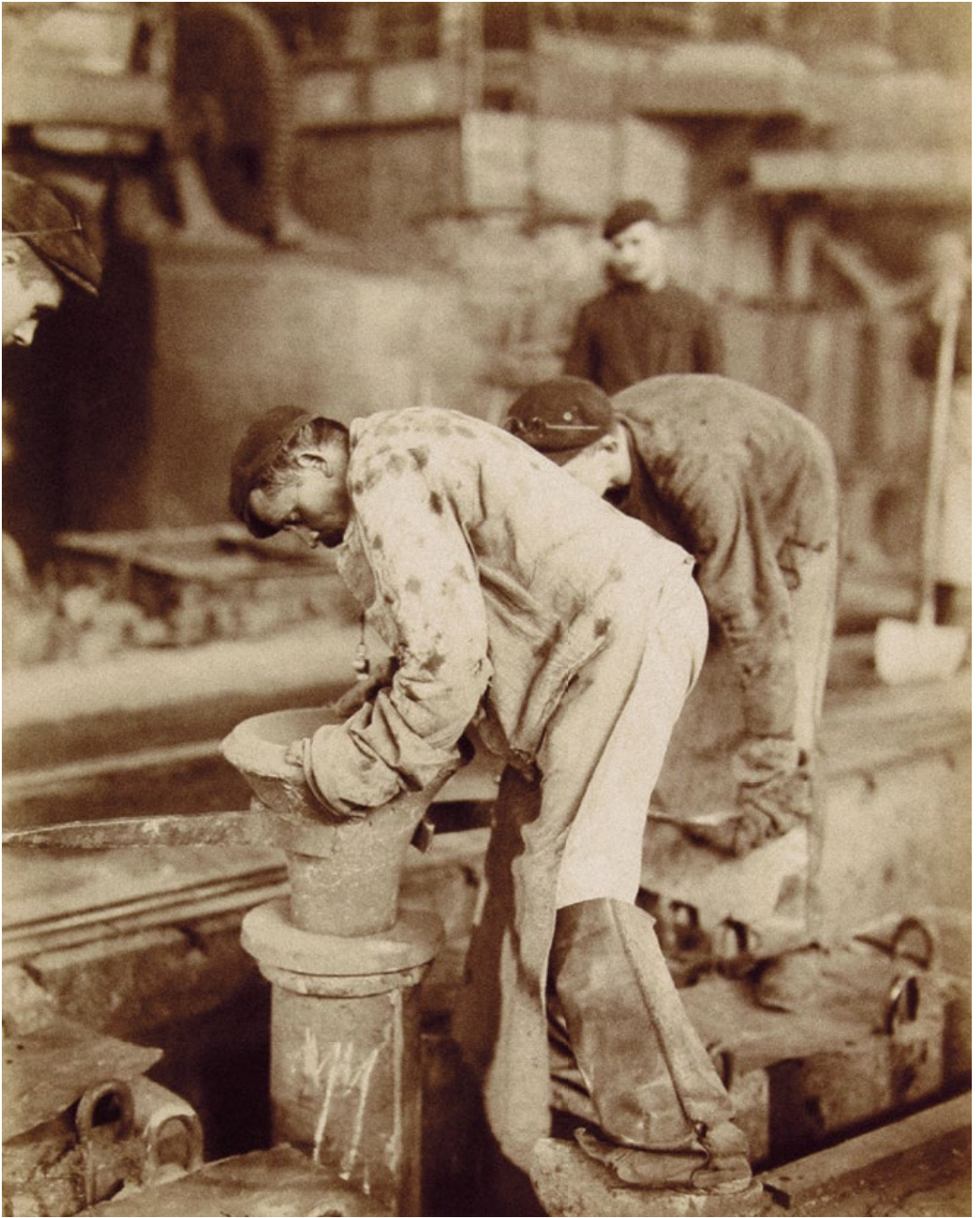
ROBERT HOWLETT
*THE GREAT EASTERN: WHEEL
AND CHAIN DRUM, 1857*
[EL GREAT EASTERN. RUEDA
Y CABRESTANTE]





FREDERIC BALLELL
*LA MAQUINISTA
TERRESTRE Y MARÍTIMA*
(FÁBRICA), CA. 1910

AUTOR DESCONOCIDO
OBRERO EN LA FÁBRICA, DE LA
SERIE *WORK SCENES FROM THE
KRUPP WORKS AT ESSEN*, 1899





CHARLES NÈGRE
ASILE IMPÉRIAL DE VINCENNES,
L'INFIRMERIE, 1857-1860
[EL ASILO IMPERIAL DE
VINCENNES, LA ENFERMERÍA]



AUTOR DESCONOCIDO

J. M. CHARCOT ET UNE PATIENTE ATAXIQUE, 1875
[J. M. CHARCOT Y UNA PACIENTE ATÁXICA]

NADAR

HERMAPHRODITE DEBOUT, 1860
[HERMAFRODITA DE PIE]

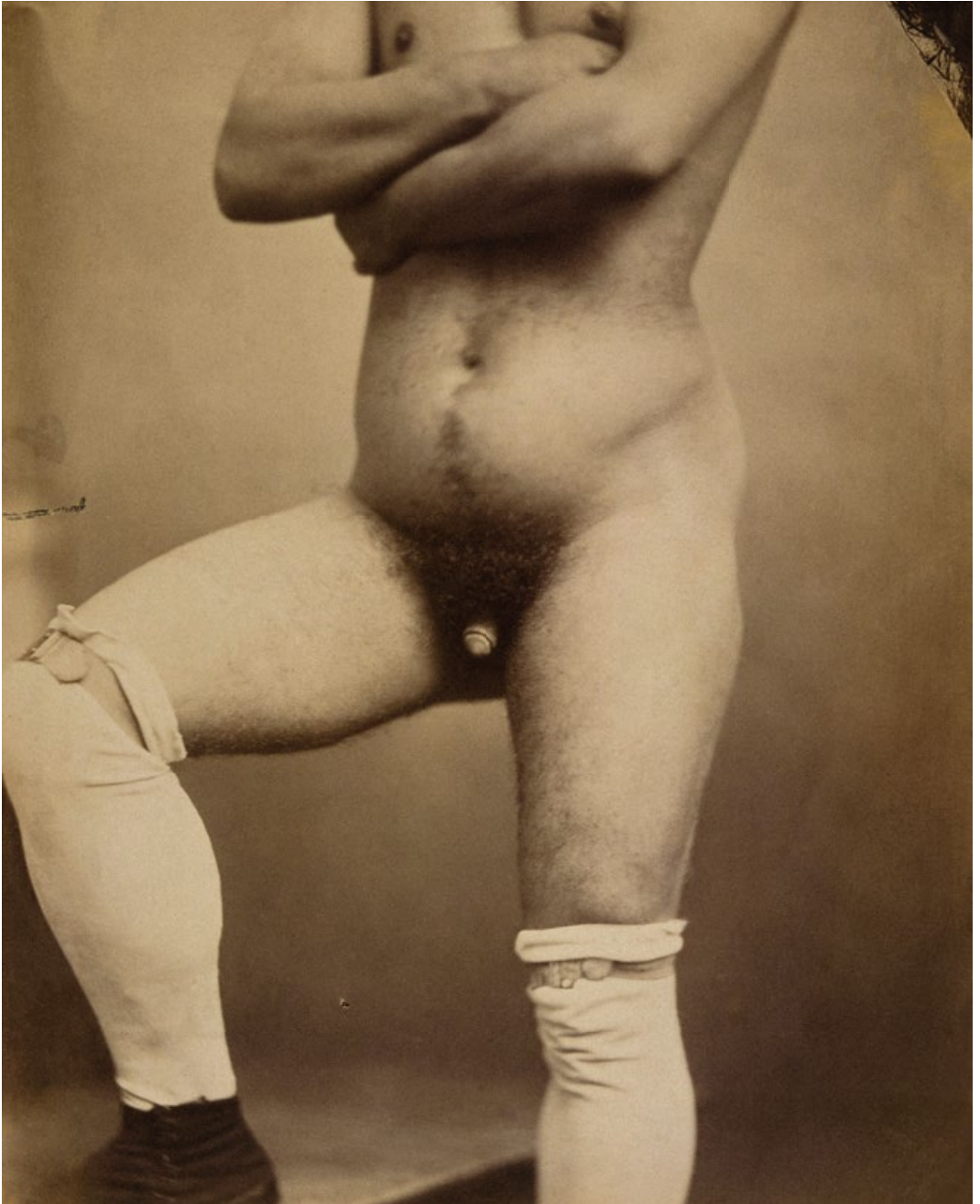




FIG. 3.



LEWIS ALBERT SAYRE
*SPINAL DISEASE AND SPINAL CURVATURE:
THEIR TREATMENT BY SUSPENSION AND THE
USE OF THE PLASTER OF PARIS BANDAGE, 1877*
[ENFERMEDAD DE COLUMNA Y CURVATURA
ESPINAL: SU TRATAMIENTO POR SUSPENSIÓN
Y EL USO DEL VENDAJE DE ESCAYOLA]

1861 The War For the Union. 1865

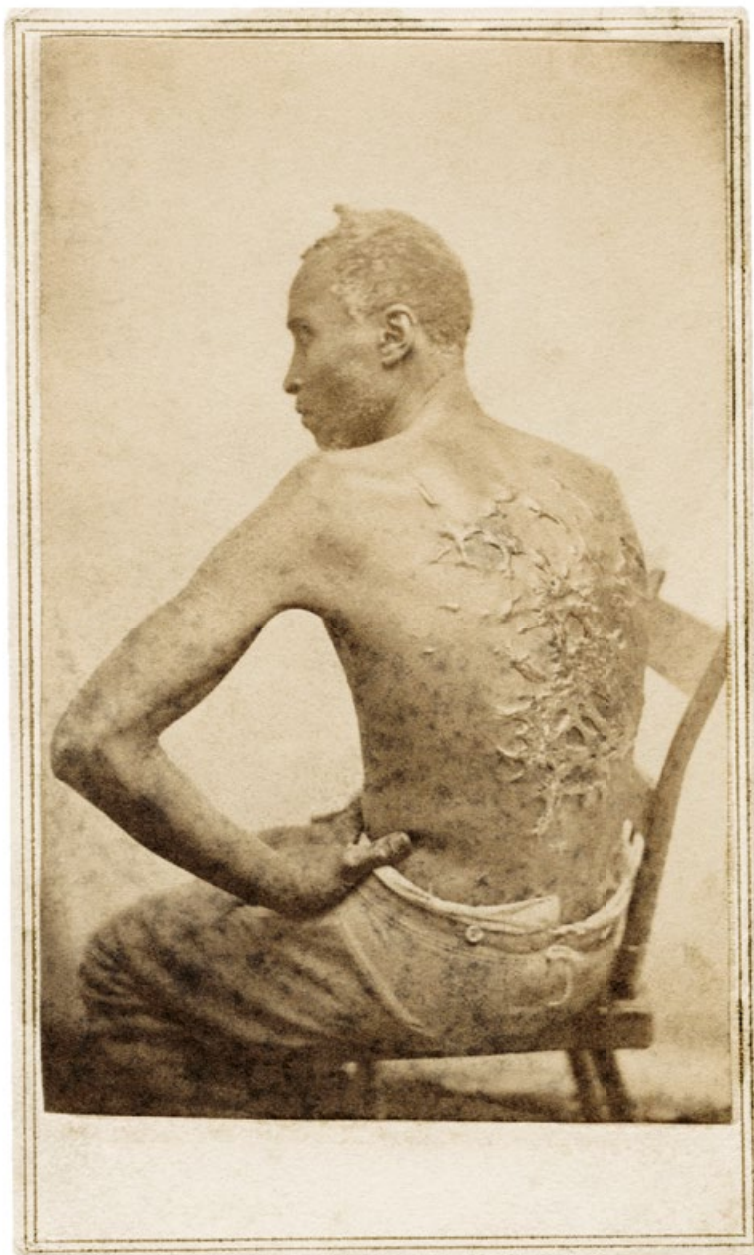




740. Hospital at Fredericksburg, Va., May, 1864.
[FOR DESCRIPTION OF THIS VIEW SEE THE OTHER SIDE OF THIS CARD.]

JAMES GARDNER
HOSPITAL AT FREDERICKSBURG,
VIRGINIA, MAYO DE 1864
[HOSPITAL EN FREDERICKSBURG, VIRGINIA]





REED BROCKWAY BONTECOU
PÁGINAS DE ÁLBUM CON *CARTES DE VISITE*
DEL HOSPITAL GENERAL HAREWOOD
DEL EJÉRCITO DE ESTADOS UNIDOS,
EN WASHINGTON D. C., 1864-1865

MCPHERSON & OLIVER,
WILLIAM D. MCPHERSON
THE SCOURGED BACK, 1863
[LA ESPALDA AZOTADA]



Frontispiece.

THE CRIMINAL.

BY

HAVELOCK ELLIS.

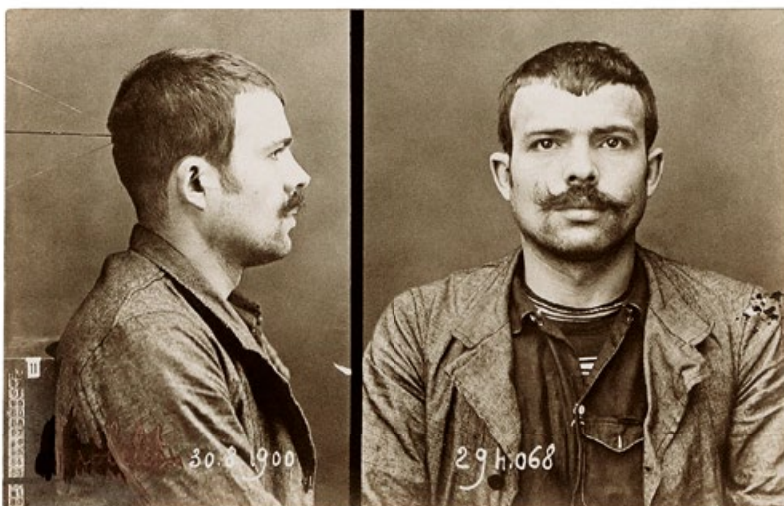
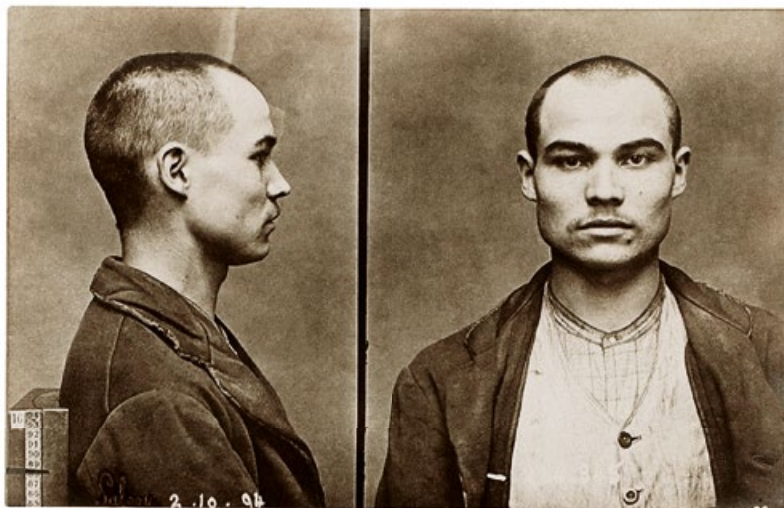
ILLUSTRATED.

LONDON:
WALTER SCOTT, 24 WARWICK LANE,
PATERNOSTER ROW.
1890.

AUTOR DESCONOCIDO
PÁGINAS INTERIORES DEL LIBRO *THE
CRIMINAL*, DE HAVELOCK ELLIS, 1890



172) Type of the life sentence convicts.



AUTOR DESCONOCIDO
*TYPE OF THE LIFE SENTENCE
 CONVICT, 1894-1905*
 [TIPO DEL CONDENADO A
 CADENA PERPETUA]

AUTOR DESCONOCIDO
*SCHEDA SEGNALETICA CON DUE
 FOTOGRAFIE DI CRIMINALE, SECONDO
 METODO DI BERTILLON, 1894-1900*
 [FICHA IDENTIFICATORIA CON
 DOS FOTOGRAFÍAS DE DELINCUENTES,
 SEGÚN EL MÉTODO BERTILLON]



FRANK GILBRETH
Y LILLIAN GILBRETH
MOTION EFFICIENCY STUDY, CA. 1914
[ESTUDIO DE EFICIENCIA
DEL MOVIMIENTO]

ALPHONSE BERTILLON
*TABLEAU SYNOPTIC DES TRAITS
PHYSIONOMIQUES*, CA. 1909
[TABLA SINÓPTICA DE LOS
RASGOS FISONÓMICOS]

Ostküste v

No. 9.



No. 9a.



Ost-Afrika (Zanzibar) ♂ 24 Jahre (Marsot).

No. 10.



Ost-Afrika (Zanzibar)

No. 12.



No. 12a.



Zanzibar (Araber) ♂ 22 Jahre (Ebrahim-ben-Ismaïl).

No. 13.



Ost-Afrika (Zanzibar) ♂

No. 15.



No. 15a.



Ost-Afrika (Zanzibar) ♂ 14 Jahre (Said-ben-Moza).

Zanzibar, seit längerer Zeit in Abhängigkeit seinen Wohnsitz gänzlich nach Afrika verlegt, ist von Suahili aufgehen, unter welchem Namen die selbst schon berühren, zusammengefasst werden. Ausser diesen letzteren Typus aus Stämmen des Innern, sowie Indier und Araber.

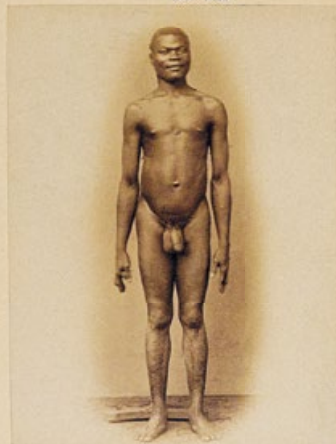
Sämmtliche Photographieen dieser Tafel sind nach anwesenden Corvette El-Magidi aufgenommen.

on Afrika.

Afrika.

Tafel II.

No. 10a.



25 Jahre (Aman).

No. 13a



14 Jahre (Saïd-ben-Moza).

von dem Sultane von Muscat, von denen Seyed-Syid-Bin
verschiedenen Mischrasen bewohnt, in die besonders die
in veränderten Küstenstämme, bis sie sich mit den Somali
finden sich häufig auch Individuen des echt afrikanischen
er unter den Besatzungen der Schiffe.

ich Marine-Soldaten der im Jahre 1870—1871 in Hamburg

No. 11.



Ost-Afrika (Zanzibar) 23 Jahre (Ebraim-ben-Hassan).

No. 11a.



No. 14.



Ost-Afrika (Zanzibar) 23 Jahre (Mahomed-ben-Ebraim).

No. 14a.



No. 16.



Ost-Afrika (Zanzibar) 24 Jahre (Häri).

No. 16a.





ABY WARBURG
*HOUSES IN WALPI WITH HOPI
WOMAN, 1896, DIAPOSITIVA N° 27*
DE LA CONFERENCIA «THE
SERPENT RITUAL», 1923
[CASAS DE WALPI CON UNA MUJER HOPI]



JOHN K. HILLERS
PLATE 3: TERRACED HOUSES IN WOL-PI,
EN EL ÁLBUM MAJOR J. W. POWELL'S
EXPLORATIONS, VIEWS IN THE PROVINCE
OF TUSAYAN, NORTHERN ARIZONA, 1871-1879
[LÁMINA 3: CASAS ATERRAZADAS EN WOL-PI]





BRONISŁAW MALINOWSKI
*THE TASASORIA ON THE BEACH OF KAULUKUBA: STEPPING THE
MASTS AND GETTING THE SAILS READY FOR THE RUN*, EN EL
LIBRO *LOS ARGONAUTAS DEL PACÍFICO OCCIDENTAL*, 1915-1916
[LA *TASASORIA* EN LA PLAYA DE KAULUKUBA: EL
ARBOLADO DE LOS MÁSTILES Y LA PUESTA A PUNTO
DE LAS VELAS PARA LA REGATA DE PRUEBA]



BRUNO BRAQUEHAIS
STATUE OF NAPOLEON FROM VENDÔME
COLUMN, EN EL ÁLBUM VIEWS OF
THE PARIS COMMUNE, 1871
[ESTATUA DE NAPOLEÓN
DE LA COLUMNA VENDÔME]



JEAN ANDRIEU
*LA COLONNE VENDÔME APRÈS SA DÉMOLITION
PAR LES COMMUNARDS LE 16 MAI 1871, DE
LA SERIE DÉSASTRES DE LA GUERRE, 1871*
[LA COLUMNA VENDÔME TRAS SU
DEMOLICIÓN POR LOS COMUNEROS
EL 16 DE MAYO DE 1871]



AUTOR DESCONOCIDO
*BARRICADE DE LA RUE DE LA ROQUETTE, PLACE DE LA
BASTILLE, EN ALBUM DE PHOTOGRAPHIES ET D'ARTICLES
DE JOURNAUX SUR LA GUERRE FRANCO-PRUSSIENNE ET LA
COMMUNE DE PARIS 1870-1871, 18 DE MARZO DE 1871*
[BARRICADE DE LA RUE DE LA ROQUETTE,
PLAZA DE LA BASTILLA]

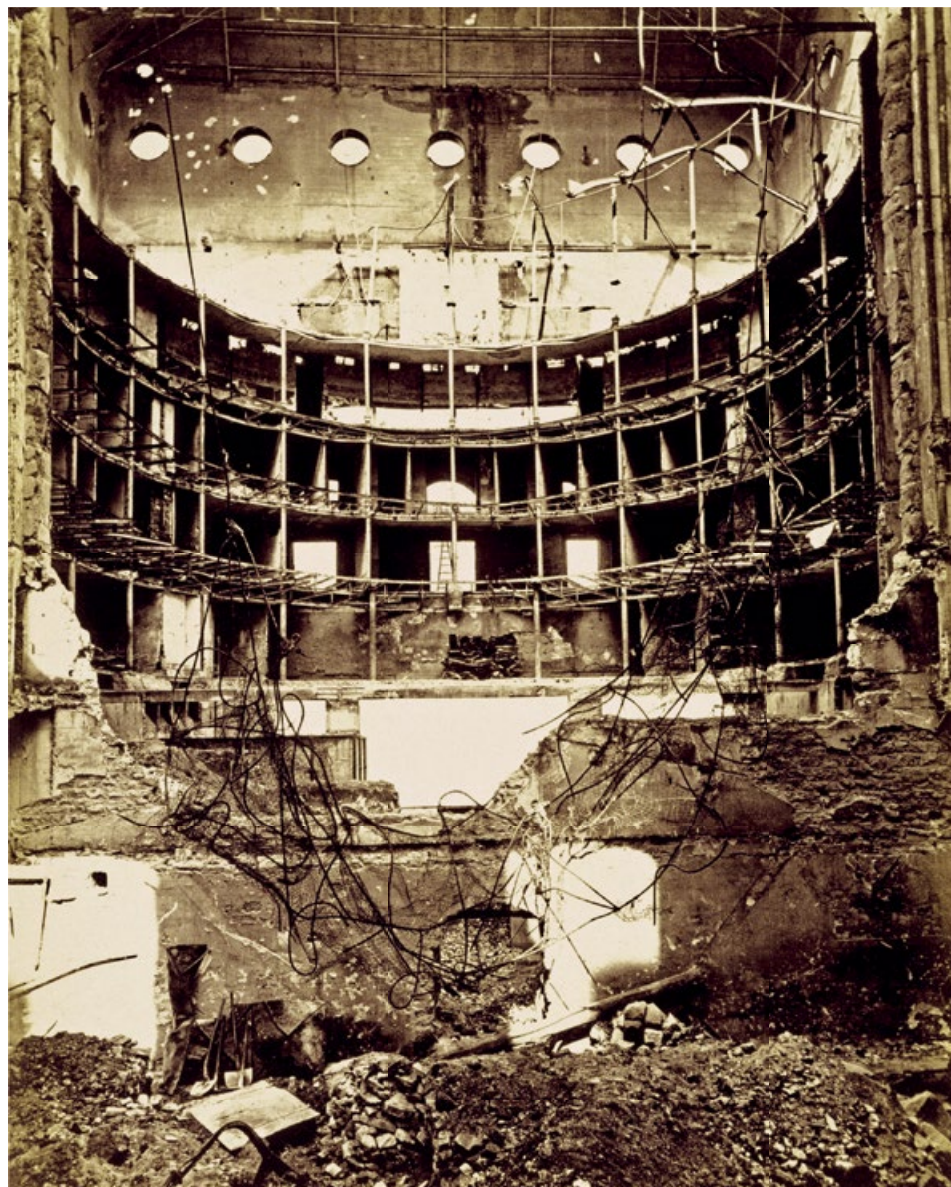
THE ILLUSTRATED LONDON NEWS

REGISTERED AT THE GENERAL POST-OFFICE FOR TRANSMISSION ABROAD.

No. 1656.—VOL. LVIII. SATURDAY, JUNE 24, 1871. PRICE FIVEPENCE
No. 2000. 1871.



AUTOR DESCONOCIDO
THE ILLUSTRATED LONDON NEWS
(PORTADA), 24 DE JUNIO, 1871



ALPHONSE LIÉBERT
LE THÉÂTRE LYRIQUE INCENDIE :
VUE INTÉRIEURE DE LA SALLE, EN
EL ÁLBUM LES RUINES DE PARIS
ET SES ENVIRONS, CA. 1871
[EL THÉÂTRE LYRIQUE INCENDIADO.
VISTA INTERIOR DE LA SALA]

PÁGINAS 66-67:
ADOLPHE BRAUN
INTÉRIEURS DU FORT D'ISSY ET
FORT DE VANVES, EN EL ÁLBUM
THÉÂTRE DE LA GUERRE, 1871
[INTERIORES DEL FORT D'ISSY
Y EL FORT DE VANVES]



Fort de Spire



Fort de Verdun



Entrée du fort de Tannes — le Mt. Marceau



Entrée du fort de Tannes.



Вооруженный автомобиль на стражѣ.



IAKOV SHTEINBERG
POSTAL FOTOGRAFICA DE UN COCHE
ARMADO DE GUARDIA, 1917

AUTOR DESCONOCIDO
POSTALES FOTOGRAFICAS DE UNA BARRICADA
DE LA CALLE DOLGORUKOV DURANTE LA
REVUELTA DECEMBRISTA EN MOSCÚ, 1905



AUTOR DESCONOCIDO
POSTAL FOTOGRÁFICA DE UNA
MANIFESTACIÓN PACÍFICA EL 17 DE
DICIEMBRE EN PETROGRADO, 1917

AUTOR DESCONOCIDO
POSTALES FOTOGRÁFICAS DE UNA BARRICADA
DE LA CALLE DOLGORUKOV DURANTE LA
REVUELTA DECEMBRISTA EN MOSCÚ, 1905





PÁGINAS 70-71:
VIKTOR BULLA
*SHOOTING AT A DEMONSTRATION ON
NEVSKY PROSPEKT, PETROGRAD, JULY 4, 1917, 1917*
[CARGA CONTRA UNA MANIFESTACIÓN
EN LA AVENIDA NEVSKI, PETROGRADO]



FREDERIC BALLELL
PRIMER DE MAIG DE 1890, 1890
[PRIMERO DE MAYO DE 1890]



HET INTERNATIONAAL SOCIALISTISCH CONGRES.

AUGUSTUS 1904 - AMSTERDAM.

PHOTO: LAMMERS.

CORNELIS LEENHEER
*GROUP PORTRAIT J. B. ASKEN, ERNEST
BELFORT BAX, AUGUST BEBEL, ETCETERA,
SEXTO CONGRESO DE LA SEGUNDA
INTERNACIONAL, ÁMSTERDAM, 1904*
[RETRATO DE GRUPO DE J. B. ASKEN, ERNEST
BELFORT BAX, AUGUST BEBEL, ETCÉTERA]



JOHN THOMSON
THE INDEPENDENT SHOE-BLACK, DE LA
SERIE *STREET LIFE IN LONDON*, 1877-1878
[EL LIMPIABOTAS INDEPENDIENTE]



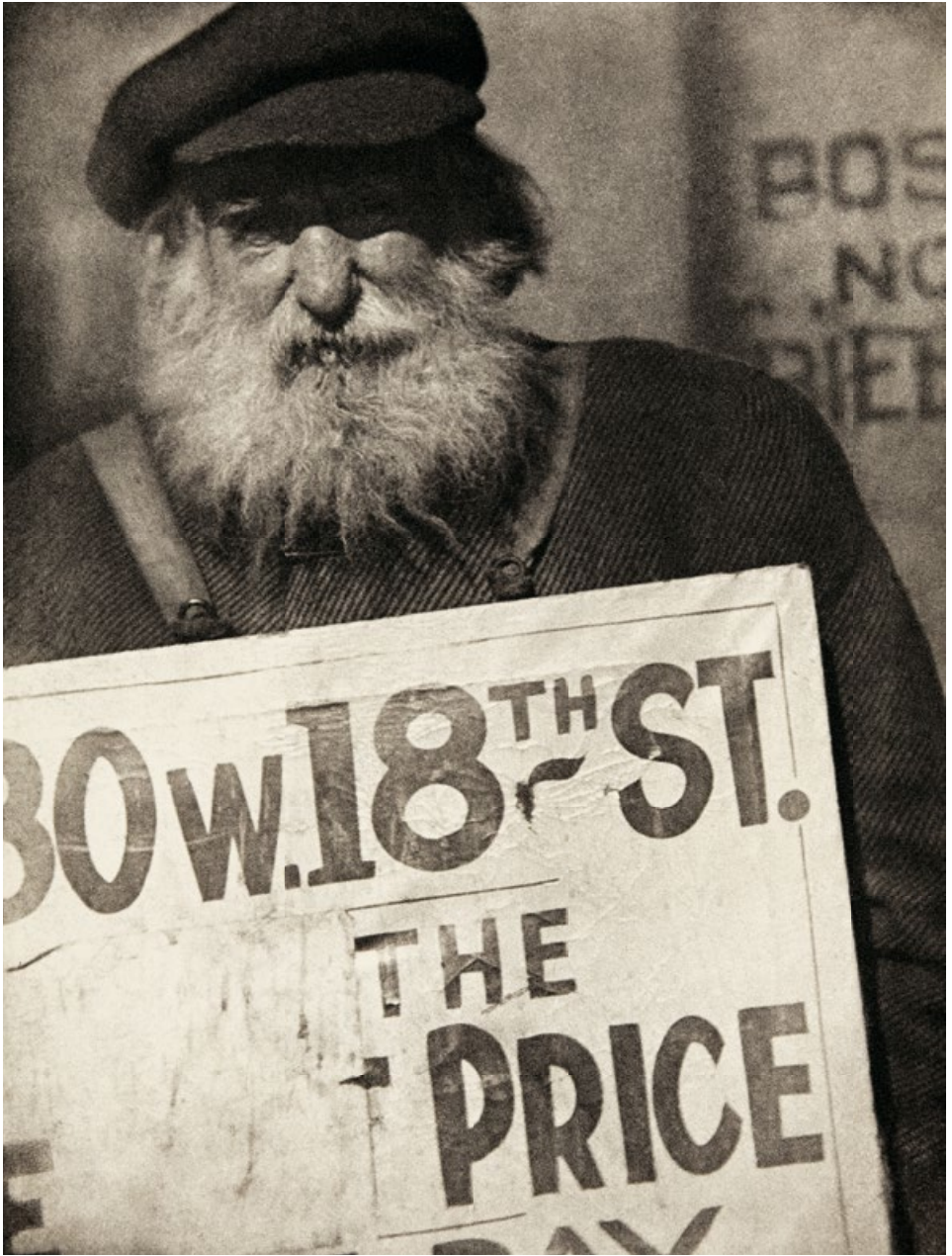
LEWIS HINE
A HOT DAY ON THE EAST SIDE, NEW YORK, 1910
[DÍA DE CALOR EN EL EAST SIDE, NUEVA YORK]



LEWIS HINE
GREEK BOOTBLACKS, NEW YORK, CA. 1906
[LIMPIABOTAS GRIEGOS, NUEVA YORK]



LEWIS HINE
CASETA DEL NATIONAL CHILD LABOR
COMMITTEE EN LA PANAMA-PACIFIC
INTERNATIONAL EXPOSITION, SAN
FRANCISCO, CALIFORNIA, 1915



PAUL STRAND

PHOTOGRAPH—NEW YORK / SANDWICH MAN, EN
LA REVISTA *CAMERA WORK*, N° 49/50, 1917
[FOTOGRAFÍA. NUEVA YORK / HOMBRE ANUNCIO]



PAUL STRAND
PHOTOGRAPH—NEW YORK / BLIND WOMAN, EN
LA REVISTA *CAMERA WORK*, N° 49/50, 1917
[FOTOGRAFÍA. NUEVA YORK / MUJER CIEGA]

GENEALOGÍAS
DOCUMENTALES
FOTOGRAFÍA
1848-1917

«Si tu fotografía no es buena, es que no estabas lo suficientemente cerca», decía Robert Capa, uno de los más importantes fotoperiodistas del siglo XX. Tan certeras palabras resonaban ya a mediados del siglo XIX, cuando la fotografía comenzaba a adquirir una dimensión documental. La exposición *Genealogías documentales. Fotografía 1848-1917* del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía nos invita a releer la edad temprana de la fotografía desde una perspectiva nueva, prestando atención precisamente a esta dimensión documental. A esa relectura contribuyen también los ensayos incluidos en este catálogo, una cuidada compilación de estudios críticos que nos permiten profundizar en las diversas cuestiones que la muestra aborda.

La exposición indaga en los momentos previos al nacimiento de la fotografía documental como género artístico, poniendo de relieve la potencialidad disruptiva que tuvieron las primeras representaciones de lo popular y subalterno que en ella se muestran. Hay que tener en cuenta que la cultura burguesa, industrial y colonial había convertido la fotografía en una herramienta de legitimación y difusión de su esquema de valores e intereses.

La hipótesis de Jorge Ribalta —investigador, escritor, fotógrafo y comisario de la muestra— es que, si bien la presencia de lo popular y subalterno en las imágenes fotográficas de este periodo fue siempre accidental o marginal, en última instancia también demuestran que la función documental está presente en la fotografía desde su nacimiento. Esto refleja la posición subordinada, «plebeya», que inicialmente ocupó la creación fotográfica dentro del arte moderno. El poeta francés Charles Baudelaire incluso llegó a describirla como la «criada de las artes» por su condición de práctica mecanizada y su incapacidad de ir más allá de una reproducción mimética de la realidad, según él.

Esta exposición nos ofrece la oportunidad de contemplar fotografías que reflejan escenarios del siglo XIX y de principios del XX tan dispares y característicos como las grandes obras de infraestructuras o de reforma urbanística; la experimentación médica, los estudios antropológicos y la investigación criminológica; o las numerosas imágenes de campañas nacionales de difusión del patrimonio histórico y artístico, claves en la propagación de los discursos nacionalistas por toda Europa.

Por último, me gustaría destacar la colaboración entre el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y la Biblioteca Nacional de España, fruto de la cual es este proyecto que nos ayuda a entender mejor el proceso de gestación de la fotografía moderna y contemporánea.

Genealogías documentales. Fotografía 1848-1917 cierra un ciclo expositivo que el Museo Reina Sofía, de la mano del fotógrafo e investigador Jorge Ribalta, inició hace más de una década en torno a la búsqueda de un relato alternativo de la configuración del discurso documental en la historia de la fotografía. Si en las anteriores muestras de este ciclo —*Una luz dura, sin compasión. El movimiento de la fotografía obrera, 1926-1939* (2011) y *Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad* (2015)— se examinaba la gestación, desarrollo y derivas de ese discurso en relación con la irrupción de una subalternidad enunciativa —ligada, en el primer caso, a la figura del trabajador industrial y, en el segundo, a las nuevas subjetividades políticas que emergen en las décadas de 1960 y 1970—, en esta ocasión, rompiendo la sucesión cronológica, el foco de atención está en sus momentos previos, en su protohistoria.

La hipótesis de esta muestra plantea que aunque el nacimiento del género «documental», como una forma específica de poética fotográfica y cinematográfica, se produce en la década de 1920 con el estallido de la fotografía obrera *amateur* y la creación de la propia definición crítica del género, la función documental es tan antigua como la fotografía misma. A este respecto resulta pertinente recordar que en su influyente ensayo *La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica*, el filósofo Walter Benjamin llamaba la atención sobre el hecho de que fotografía y socialismo surgen a la vez. No en vano, si se analiza retrospectivamente, se puede ver cómo muchas de las bases iconográficas a las que recurrirá la fotografía documental en el periodo de entreguerras, para representar a las clases trabajadoras, ya estaban latentes en la cultura visual de la década de 1840.

A ese momento pertenecen las imágenes fotográficas más antiguas de la exposición, donde se investiga la aparición y primera evolución de las representaciones de identidades subalternas —criados, mendigos, obreros, sujetos esclavizados, reclusos, enfermos— en un contexto marcado por la emergencia, con la fotografía como agente necesario de un nuevo régimen visual que se pone al servicio de las clases dominantes y la cultura burguesa y colonial. Bajo la lógica simbólica de ese nuevo orden visual, que el historiador André Rouillé denomina el «imperio de la fotografía», los retratos de las clases populares y los sujetos subalternos han de entenderse como «una presencia involuntaria dentro de encuadres cuya intención era otra», pero también como germinales manifestaciones de que la «episteme documental» es constitutiva, en palabras de Ribalta, del «singular y contradictorio estatus de la fotografía en el arte moderno». Cabe precisar que la «idea documental» no deja de ser un contradiscurso dentro de la modernidad porque, debido a su condición instrumental, fricciona con la aspiración a un arte plenamente autónomo que se erige como uno de los principales ejes articuladores del proyecto de las vanguardias.

La indagación en torno a la genealogía previa a la cristalización del documental en la fotografía, que se propone en esta exposición, abarca un arco temporal de ocho décadas, teniendo los ciclos revolucionarios de 1848 y 1917 como inicio y fin de dicho recorrido. La elección de esos dos hitos históricos como límites no es caprichosa. Hay que tener en cuenta que los grandes eventos de reforma y revuelta que se producen en ese convulso periodo histórico constituyen capítulos seminales del uso de la emergente tecnología fotográfica con una vocación testimonial, alejado del pictorialismo y el afán estetizante que predomina en la fotografía de la época. En el caso de los episodios revolucionarios de 1848, considerado por la historiografía contemporánea como el momento en el que el proletariado adquiere conciencia de clase, los materiales fotográficos que se conservan son muy exiguos. No obstante, entre ellos encontramos, por ejemplo, una serie de imágenes de las barricadas en las calles parisinas que ya prefiguran la iconografía apocalíptica con la que la cultura burguesa asociará a partir de entonces los levantamientos populares.

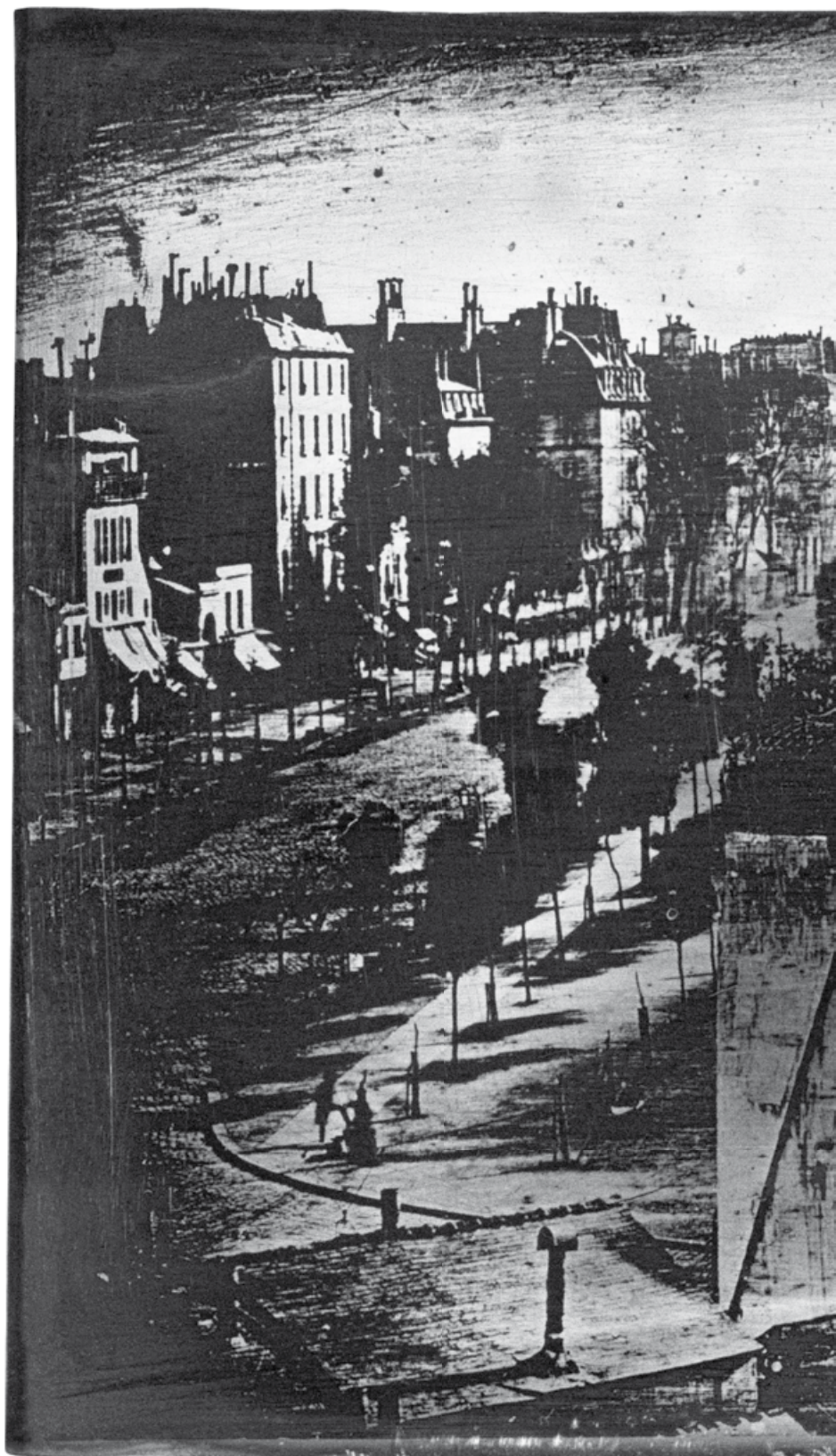
En esa iconografía apocalíptica incide el ya mucho más prolífico repertorio de representaciones fotográficas que existe en torno a la Comuna de París de 1871, las cuales se enfocan en la dimensión vandálica del levantamiento, como también lo hará una gran parte de las imágenes que se producen de la Semana Trágica de Barcelona de 1909 o de las revoluciones rusas de 1905 y 1917, los primeros acontecimientos revolucionarios en los que se fotografía a las masas movilizadas. La amplia difusión que se le da a estas imágenes evidencia el miedo ante el ascendente movimiento obrero que sienten las clases dominantes de la época. Estas utilizarán de manera consciente y sistemática la prensa ilustrada para intentar estigmatizarlo y frenar su expansión.

Otro tipo de materiales fotográficos, que paradójicamente contribuyen a la construcción de imágenes de alteridad frente a la cultura burguesa, son los que se generan para promover y fortalecer la ideología del Estado nación. En este ámbito se incluyen, por ejemplo, los álbumes sobre el patrimonio histórico y artístico que proliferaron durante aquellos años, en los que, entre los monumentos y arquitecturas que retratan, a menudo se cuelan ciertas figuras subalternas: criados, mendigos, trabajadores artesanales... También están los reportajes fotográficos que documentan los procesos de reforma urbanística o las grandes obras de ingeniería y creación de infraestructuras, a través de los que, aunque fuera de manera no intencionada y desde una óptica a caballo entre el paternalismo y la criminalización, se origina la primera iconografía del proletariado urbano, el trabajo en la fábrica y el obrero industrial. Como nos advierte Ribalta, estas imágenes son un testimonio muy elocuente de cómo «el capitalismo industrial prosperó a partir de la radical explotación de la clase trabajadora».

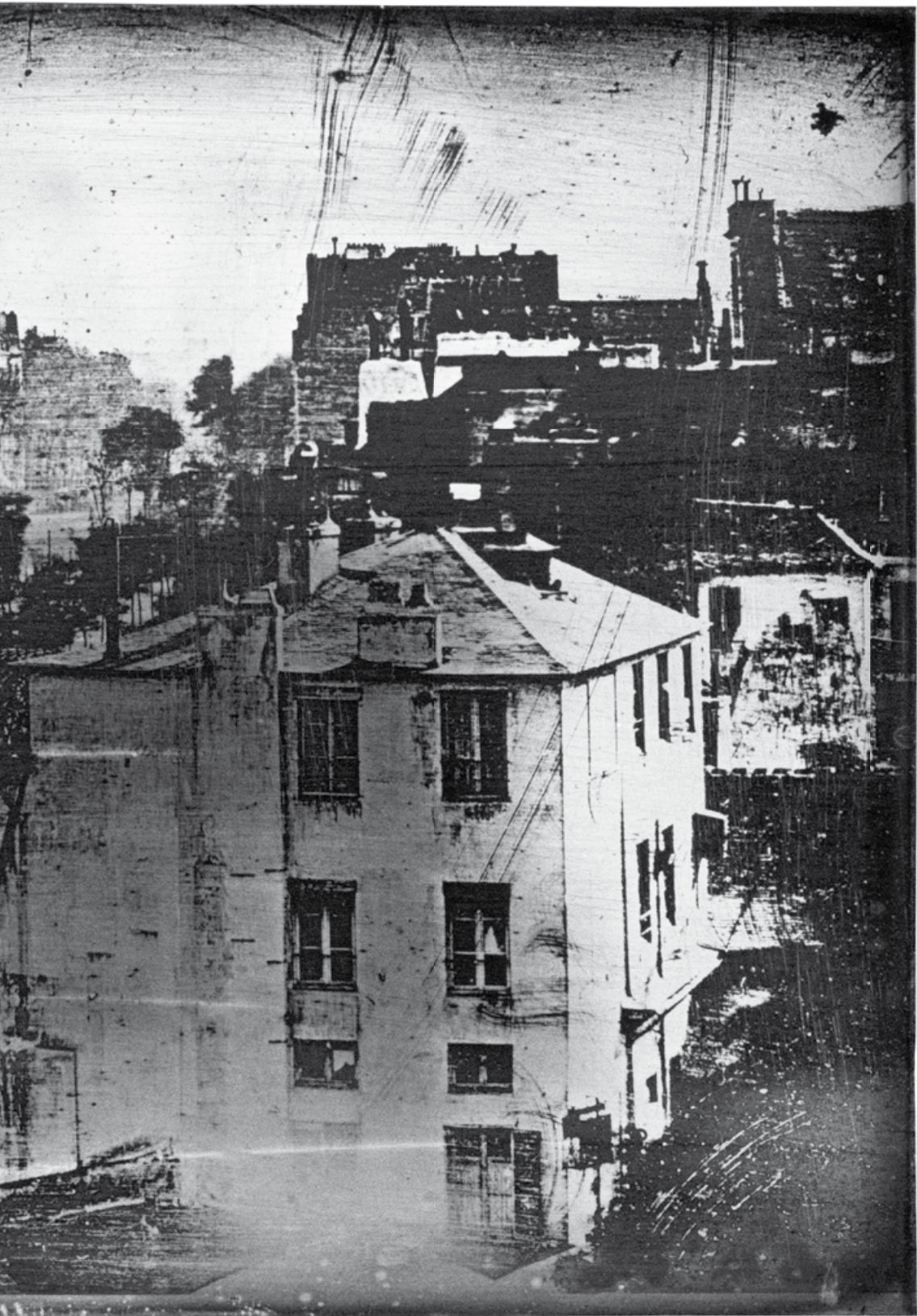
La voluntad documental también está muy presente en el amplio *corpus* de fotografías con fines explícitamente instrumentales que se realizan en el marco de los incipientes estudios antropológicos y criminológicos, así como en el de las investigaciones médicas y forenses. Bajo su aparente neutralidad científica, estas imágenes son cruciales para la legitimación de las tecnologías modernas de control y disciplina.

En la fase final del periodo histórico en el que se enmarca la exposición ya aparecen las primeras prácticas fotográficas que aúnan la vocación documental con un fin social y emancipador. Se trata de un momento en el que, gracias a las sucesivas oleadas revolucionarias y la consolidación del movimiento obrero, comenzaron a ponerse en marcha algunas iniciativas públicas encaminadas a mejorar las condiciones de vida de las clases trabajadoras y favorecer su integración social. En este contexto, una figura clave es la de Lewis Hine, fotógrafo estadounidense que concibió la denuncia como un motor fundamental de su práctica, de marcado carácter pedagógico. También colaboró activamente con diversas organizaciones de derechos civiles, como el National Child Labor Committee, para el que realizó su célebre serie contra el trabajo infantil que puede conceptuarse como el germen de la fotografía documental, entendida ya como un género específico. Hine ejerció una gran influencia sobre Paul Strand, considerado como uno de los fundadores de la modernidad fotográfica. Por su condición de eslabón entre una época que acaba y otra que está a punto de empezar, Strand constituye el punto final del recorrido protohistórico de la muestra.

A través de su amplia selección de casos de estudios que reflexionan cómo durante la segunda mitad del siglo XIX y las dos primeras del XX se fue generando un vasto campo de imágenes fotográficas que asumieron y/o cumplieron una funcionalidad de registro fáctico, esta exposición nos permite adentrarnos en la genealogía del discurso documental. En ella se pone de relieve cómo el relato histórico en torno a las relaciones de clases y sus conflictos, que sería el principio rector de dicho discurso, ya se prefiguraba y anticipaba en esas imágenes, posibilitando la irrupción en el interior mismo de la cultura visual burguesa de lo que Molly Nesbit denomina el «Otro estético». Si eso ocurrió fue, en gran medida, debido a la propia naturaleza híbrida del medio fotográfico, a su inherente capacidad de desbordar el campo de lo artístico. Desde diferentes perspectivas, en estas ideas inciden los ensayos que se reúnen en el presente libro, donde se alternan textos realizados de forma expresa para este proyecto con otros históricos de Jacob Riis, Allan Sekula o el ya mencionado Lewis Hine.



LOUIS DAGUERRE
BOULEVARD DU
TEMPLE, 1838



EL OTRO
ESTÉTICO:
APUNTES PARA UNA
PROTOHISTORIA
DE LA IDEA
DOCUMENTAL

JORGE RIBALTA

91

LA CALLE Y LAS
BARRICADAS: *DEMOS*
Y DOCUMENTO EN LA
FOTOGRAFÍA
DEL SIGLO XIX

STEVE EDWARDS

101

1848:
IMÁGENES
DE LAS
REVUELTAS

ANNE DE MONDENARD

119

EXCEPCIONAL-
MENTE TÍPICOS:
REVOLUCIONES
SUBLIMINALES
EN EL ÁMBITO
DEL RETRATO
FOTOGRAFICO
HACIA 1848 EN
EUROPA CENTRAL

PETRA TRNKOVÁ

127

IMAGINAR LA
COMMONWEALTH:
LAS FOTOGRAFÍAS
DE NEWHAVEN
DE ADAMSON Y
HILL

DUNCAN FORBES

137

«LA OTRA MITAD»
DE RIIS

MAREN STANGE

147

LA OTRA MITAD
Y CÓMO VIVE:
HISTORIA
EN IMÁGENES

JACOB RIIS

153

REVELAR
LO SOCIAL:
PROYECTOS
FOTOGRAFICOS
EN LA VIENA DEL
LARGO
SIGLO XIX

MICHAEL PONSTINGL

167

EL LENGUAJE
VISUAL
EMERGENTE DEL
CAPITALISMO
INDUSTRIAL

ALLAN SEKULA

179

WARBURG,
LA MAGIA
PREMODERNA,
LA FOTOGRAFÍA

JOSH ELLENBOGEN
193

ACERCAMIENTOS
A UNA FOTOGRAFÍA
DEL DOLOR

INÉS PLASENCIA
201

EL DILEMA DE LA
FOTOGRAFÍA: EL
FOTOPERIODISMO,
LA HISTORIA Y LA
COMUNA DE PARÍS

PAUL MELLENTHIN
209

DOCUMENTACIÓN
FOTOGRAFICA DE
LAS REVOLUCIONES
RUSAS: MITOS Y
DOCUMENTOS

ERIKA WOLF
219

FOTOGRAFÍAS
DE REVOLUCIÓN
EN ESPAÑA
(1854-1909)

BERNARDO RIEGO
229

FOTOGRAFÍA
SOCIAL: CÓMO
LA CÁMARA
PUEDE AYUDAR
A LA MEJORA
SOCIAL

LEWIS HINE
237

SOBRE LA
FOTOGRAFÍA
SOCIAL

STEPHANIE SCHWARTZ
243

AUTORES
250

LISTA DE IMÁGENES
253



EL OTRO ESTÉTICO: APUNTES PARA UNA PROTOHISTORIA DE LA IDEA DOCUMENTAL

JORGE RIBALTA

91/

El documento funcionaba en una parte de la cultura visual que tenía pocas aspiraciones de grandeza o de revolución vanguardista, surgía de las profundidades de la cultura burguesa, era el Otro estético.

Molly Nesbit, *Atget's Seven Albums*, 1992

Esta investigación cierra un ciclo iniciado en el Museo Reina Sofía en 2010 con el seminario, la muestra y la publicación sobre el movimiento de la fotografía obrera del periodo de entreguerras (*Una luz dura, sin compasión. El movimiento de la fotografía obrera, 1926-1939*) y continuado en 2015 con una exposición y una antología de textos sobre la reinención del documental en los «largos setenta» (*Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad*). Luego, en 2018, la retrospectiva *Marc Pataut. Primeras tentativas*, sobre su trabajo realizado en la región parisina en la década de 1990 durante el surgimiento del movimiento altermundialista, fue una breve coda a este ciclo que, en su conjunto, ha buscado ofrecer un relato alternativo de la onfiguración y evolución del discurso documental en la historia de la fotografía, a partir del estudio de casos en momentos decisivos del siglo XX.

La secuencia de las tres exposiciones anteriores perfilaba una historia de las retóricas y los métodos documentales desde el punto de vista de las transformaciones de su voz, de su sujeto enunciador imaginario. Es una historia que corresponde a las transformaciones de

GUSTAVE LE GRAY
(ATRIBUIDA)
TAS DE PAVÉS (DETALLE),
EN EL ALBUM REGNAULT,
CA. 1849-1855
[PILA DE ADOQUINES]

las subjetividades políticas de subalternidad y desposesión basadas, respectivamente, en la figura del trabajador industrial en las décadas de 1920 y 1930, en las nuevas luchas urbanas y micropolíticas surgidas del ciclo de acontecimientos iniciados en 1968 y, finalmente, en el surgimiento de la nueva figura del precario en la década de 1990. La presente investigación contribuye a esa narrativa desde una perspectiva diferente, protohistórica: ir hacia atrás en el tiempo, rompiendo la sucesión cronológica, hasta llegar a la edad temprana de la fotografía.

La «idea documental» es aquí una reinterpretación de la aportación seminal de John Grierson, padre intelectual del género, que estableció sus reglas en el cruce de la estética, la educación, la información y la persuasión a partir de la teorización de la condición híbrida, múltiple, de la fotografía y el cine como medios que desbordan el campo artístico¹. El documental es un contradiscurso dentro de la propia modernidad, aparece históricamente como tensión y resistencia frente a la autonomización de la experiencia cotidiana del mundo a la que aspira el arte moderno a partir del cubismo; aporta un «principio de realidad» dentro de una condición funcional e inestable, cuya misión histórica es representar el nuevo protagonismo político de la clase trabajadora en la era de la democracia de masas. Esta episteme documental será constitutiva del singular y contradictorio estatus de la fotografía en el arte moderno.

Retrospectivamente, se puede afirmar que la función documental es tan antigua como la fotografía misma, aunque el nacimiento del documental como género artístico propiamente dicho sea un producto de la década de 1920. Esta investigación parte de la reflexión de Walter Benjamin, apuntada en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), acerca del surgimiento paralelo de la fotografía y el socialismo. Eso da pie a pensar que las ideas e iconografías utilizadas para representar la vida cotidiana de la clase trabajadora —las cuales constituirán en la década de 1920 el género documental, una forma específica de poética fotográfica y cinematográfica— ya estaban latentes o activas en la cultura visual de la década de 1840. La figura seminal (aunque accidental) del limpiabotas en *Boulevard du Temple* [Bulevar del Templo, 1838], una de las primeras placas de Louis Daguerre, se puede entender como la primera aparición histórica de la imagen del trabajador en la fotografía: el desencadenante de este relato histórico en torno a las relaciones de clase y sus conflictos, eje del discurso documental que surgirá más tarde.

Este libro presenta una cartografía del repertorio de prácticas dentro (y a contrapelo) del marco que el historiador André Rouillé denomina el «imperio de la fotografía»: la irrupción de un nuevo régimen visual que se convirtió en instrumento para el sistema de la cultura burguesa, industrial y colonial en la segunda mitad del siglo XIX².

1

Forsyth Hardy (ed.),
Grierson on Documentary,
Londres, Collins, 1946.

2

André Rouillé, *L'empire
de la photographie*, Paris,
Le Sycomore, 1982.

Dentro de tal cartografía, traza la aparición y primera evolución de las representaciones de identidades subalternas: criados, mendigos, obreros, desempleados, sujetos esclavizados, reclusos, enfermos, entre otros. Estas figuras de subalternidad también se pueden entender como metáforas de la célebre y temprana condena con que Charles Baudelaire, en 1859, relegó la fotografía a una posición subordinada: la «criada de las artes». El documental es, por lo tanto, un arte doblemente menor, por su condición instrumental e impura en el sistema de las artes y por su condición de representación de la clase obrera. La promesa democrática de la imagen fotográfica permaneció por mucho tiempo incumplida, pues se mantuvo durante casi un siglo como un instrumento en manos de la cultura burguesa y sus medios de representación. Por eso, los retratos de las clases populares y los subalternos fueron una irrupción accidental o marginal, una presencia involuntaria dentro de encuadres cuya intención era otra. Estas imágenes fueron hechas, digamos, desde arriba, enraizadas en las tradiciones piadosas y paternalistas del naturalismo.

93/

El recorrido histórico que ofrece esta protohistoria de la idea documental se inicia con las imágenes fotográficas más antiguas que existen de una revolución, esto es, del ciclo revolucionario europeo de 1848: la Primavera de los Pueblos, que la historiografía contemporánea ha establecido como el momento en que el proletariado adquirió conciencia de clase y que constituyó el inicio de las luchas políticas obreras. Un inicio no exento de contradicciones. En enero de 1848 apareció el *Manifiesto del Partido Comunista*, de Karl Marx y Friedrich Engels, con su célebre diagnóstico de que el fantasma del comunismo recorría Europa, lo cual se confirmó un mes más tarde con el inicio de los levantamientos en París. No obstante, el propio Marx ofrecería en 1852, en *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, una interpretación crítica de 1848 como parodia de la Revolución francesa de 1789, con su igualmente célebre sentencia de que los grandes hechos de la historia ocurren dos veces, la primera como tragedia y la segunda como farsa.

Los materiales fotográficos que se conservan de los episodios revolucionarios de 1848 son extremadamente escasos, unos pocos daguerrotipos y calotipos de las barricadas de París o de eventos y retratos de significación política en Londres, Viena o Roma. Las imágenes de barricadas en las calles parisinas son las primeras de una iconografía apocalíptica propia de los levantamientos populares. Representan el caos urbano y la destrucción que produce el desencadenamiento de la furia proletaria y expresan el temor burgués a la revolución. A partir de ese momento seminal, el relato histórico se sumerge en el repertorio de prácticas fotográficas insertas en el «imperio de la fotografía», pero que se abordan desde otro ángulo: la construcción de imágenes de alteridad frente a la cultura burguesa.

A partir de la década de 1850, las campañas de los monumentos nacionales, como la Misión Heliográfica en Francia, y la documentación de las grandes operaciones de reforma interior o ensanches en las grandes capitales europeas constituyen dos de los impulsos emblemáticos del ascenso de la fotografía. Las grandes avenidas modernas destruyen las antiguas calles medievales y las ruinas de la antigüedad adquieren un nuevo valor. La explotación de la capacidad de la fotografía para preservar lo que desaparece y difundir lo que emerge coincide con la primera gran revolución tecnológica en la historia de la fotografía: la combinación de negativo al colodión y el positivo a la albúmina que permitirá el nacimiento de la multiplicidad fotográfica y la primera hornada de álbumes de la historia de la fotografía y, por lo tanto, la irrupción de la fotografía en la esfera pública.

La Misión Heliográfica de 1851 es un ejemplo de cómo el discurso de los monumentos históricos nacionales fue instrumental para la ideología del Estado nación y la diseminación de discursos nacionalistas por toda Europa. Fue una campaña que encontró sus particulares réplicas en otros territorios. En España su pionero fue Charles Clifford; su seguimiento de los viajes de la reina Isabel II en forma de álbum y sus recorridos por la geografía monumental española constituyen el primer repertorio organizado que articula un discurso fotográfico sobre la nación. No obstante, a la idea burguesa de nación que impulsa la producción de estas campañas y álbumes sobre el patrimonio histórico y artístico, se contraponen la irrupción de ciertas figuras de alteridad en la periferia de los monumentos: los criados en los palacios, los gitanos en la Alhambra, los pequeños oficios y escenas de trabajo, mendigos o personajes de calle que aparecen azarosamente entre las arquitecturas. Son figuras que suponen una fisura en el discurso burgués de la nación y representan un impulso opuesto, encarnan un concepto de lo nacional-popular teorizado por Antonio Gramsci: el mundo popular no es, según la ideología burguesa, una supervivencia de formas de vida arcaica y premoderna, sino que representa en sí mismo otra forma de historicidad «desde abajo», una resistencia y una alteridad a la modernidad liberal burguesa que prefigura o refleja el surgimiento del proletariado como sujeto político, y anticipa un imaginario de lucha de clases que será justamente el origen del discurso documental propiamente dicho en la década de 1920. Tal como ha resumido Molly Nesbit, el documento emergió de las profundidades de la cultura burguesa para dar forma a su Otro estético³.

Un segundo gran impulso del «imperio de la fotografía» fue la reorganización espacial de los centros urbanos según la lógica y demandas de la industrialización. Las reformas interiores o ensanches emprendidos hacia 1860 en ciudades como París, Viena, Barcelona o Madrid dieron lugar a campañas fotográficas que documentaban tanto las viejas calles y murallas en desaparición como las nuevas

3
Molly Nesbit, *Atget's Seven Albums*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1992, p. 9.

avenidas e infraestructuras urbanas. El documento emblemático de este proceso fue el seguimiento realizado por Charles Marville de la reforma de Georges-Eugène Haussmann en París. Su contrapunto es la irrupción, intencionada o no, de la primera iconografía del proletariado urbano.

El primer *corpus* representativo de la clase trabajadora en la historia de la fotografía es posiblemente el estudio de la comunidad de pescadores en Newhaven, Escocia, un gran conjunto de calotipos realizados por David Octavius Hill y Robert Adamson hacia 1845. Luego, en la década de 1850, Charles Nègre en París y Giacomo Caneva en Roma fotografiaron, respectivamente, el proletariado urbano y rural. Poco más tarde, John Thomson fotografió la gente de la calle en el Londres de la década de 1870 y publicó un libro fundamental: *Street Life in London* [La vida callejera en Londres, 1877]. En el Nueva York de la década de 1880, el periodista sensacionalista Jacob Riis fotografió la infravivienda obrera y su entorno del Lower East Side para mostrar las imágenes en conferencias con transparencias proyectadas. También publicó el libro fundacional *Cómo vive la otra mitad*. En 1904, en Viena, con un planteamiento semejante y con el mismo uso de las transparencias en conferencias públicas, Hermann Drawe realizó fotografías del inframundo de los pobres y vagabundos en los barrios, en colaboración con el periodista Emil Kläger, cuyos reportajes también se publicaron en forma de libro. Las periferias urbanas del cambio de siglo, los *terrains vagues* dejados por el derribo de las murallas y sus habitantes pobres o subproletarios fueron fotografiados por Eugène Atget en París, Heinrich Zille en Berlín o Ferdinand Ritter von Staudenheim en Viena.

En paralelo a las campañas fotográficas de los monumentos y el patrimonio histórico nacional, el «imperio de la fotografía» se materializó en el seguimiento de otro proceso de construcción del Estado nación moderno a mediados del siglo XIX —las grandes obras de ingeniería y las infraestructuras de transporte como las vías férreas, acueductos o faros marítimos—, así como en el nacimiento de la publicidad fotográfica de la nueva producción industrial. Las exposiciones universales fueron los grandes acontecimientos públicos que acompañaron el ascenso de la era industrial y el medio a través del cual la fotografía irrumpió en el espacio público. La Gran Exposición de Londres de 1851 fue, en este sentido, un acontecimiento primordial. En España fue nuevamente Clifford el encargado de documentar algunas obras públicas como el emblemático Canal de Isabel II, inaugurado en 1858 y que solucionó el suministro de agua a Madrid. Es en este contexto donde aparecen también las primeras imágenes del trabajo en la fábrica y del obrero industrial. Los estudios de movimientos de trabajadores con maquinaria en la fábrica metalúrgica Krupp de Essen, realizados en 1890, son posiblemente las primeras imágenes fotográficas de este

tipo, y el fundamento de la más influyente iconografía del trabajo industrial para el siglo XX.

Las grandes infraestructuras emplearon a menudo mano de obra procedente de trabajos forzados, lo cual documenta cómo el capitalismo industrial prosperó a partir de la explotación radical de la clase trabajadora. Las imágenes de las grandes obras y las de la colonia penitenciaria tienden a confundirse. Los obreros reclusos encadenados aparecen en daguerrotipos de 1850, imágenes de obras públicas dirigidas por el ingeniero Lucio del Valle, pionero en España de este tipo de documentación fotográfica. También se muestran a condenados y esclavizados en escenas de trabajo o de construcciones ferroviarias realizadas en Estados Unidos en la época de la guerra de Secesión por Matthew B. Brady, William Henry Jackson o Timothy O'Sullivan. Las primeras imágenes del trabajo en el subsuelo de la mina, realizadas por O'Sullivan con tecnología de iluminación artificial innovadora, una parte de su trabajo en el *survey* geográfico del paralelo 40, en 1868, son testimonios de un mundo infernal.

Otro de los subtextos del «imperio de la fotografía» es la inscripción del nuevo medio en las tecnologías modernas de disciplina social y gobernanza. La fotografía en tanto que tecnología de la industrialización forma parte de la nueva episteme en las ciencias naturales y sociales y contribuye a un nuevo inconsciente archivístico, sintomático de la hegemonía del positivismo.

La fotografía al servicio de la exploración geológica tiene su temprana edad de oro en los grandes *surveys* de los territorios del Oeste norteamericano iniciados a finales de la década de 1860, tras la guerra de Secesión. El primero fue el del ya mencionado paralelo 40, dirigido por Clarence King, con O'Sullivan como principal fotógrafo. El gran *corpus* fotográfico en forma de álbumes que generaron estos *surveys* tuvo una doble función: por un lado, contribuir al discurso de construcción nacional basado en la celebración del paisaje norteamericano como patrimonio que daría lugar a las políticas de los parques nacionales, la monumentalización y preservación de ciertos entornos naturales únicos y emblemáticos; por otro lado, servir como instrumento para el dominio y la explotación de los recursos naturales del territorio, la minería en particular. Además, en ellos se produce y representa el encuentro perturbador entre los exploradores/colonizadores y los nativos. En este sentido, se puede entender que aquí tiene lugar uno de los puntos de partida de la fotografía antropológica que en Estados Unidos, durante la última década del siglo XIX, daría pie a una extensa documentación de las diferentes tribus indias por pioneros como Adam Clark Vroman o Edward S. Curtis. No obstante, es el trabajo de Bronisław Malinowski y sus colaboradores, en las islas Trobriand hacia 1900, el que marcaría la consolidación de la fotografía en el trabajo de campo. Una secuencia de estas fotografías se publicaría más

tarde, en 1922, en *Los argonautas del Pacífico occidental*, libro básico de la antropología moderna.

La expansión de los usos antropológicos de la fotografía en las últimas décadas del siglo XIX discurre en paralelo al surgimiento de sus usos médicos y judiciales. La guerra de Secesión produjo un notable registro de fotografía anatómica y diversos catálogos de heridos y amputados, así como de fallecidos. En Europa —aunque Nadar ya había realizado algunos experimentos fotográficos seminales en el campo de la medicina hacia 1860, como sus estudios en torno al hermafroditismo— el uso de la fotografía en la experimentación médica tiene como pionero al neurólogo Jean-Martin Charcot y sus estudios de la histeria femenina y otras patologías neuropsiquiátricas, que realizó a partir de la década de 1870 en el parisino Hospital de la Pitié-Salpêtrière. Sus publicaciones ilustradas, aparecidas en la década siguiente, tuvieron una enorme influencia en la neurología moderna. Estas prácticas se suscitaron al mismo tiempo que el surgimiento del uso policial y judicial de la fotografía y la estandarización de los métodos modernos de identificación fotográfica a partir de la actividad de Alphonse Bertillon en Francia, Cesare Lombroso en Italia o Francis Galton en Inglaterra. Del mismo modo que la fotografía médica es indisoluble de los discursos sobre salud y patología, y sobre las desviaciones de la normalidad, la fotografía policial produce una tipificación de las personalidades criminales y desviadas.

Estas prácticas archivísticas configuran el lado disciplinar y represivo por excelencia de la fotografía, que es el contrapunto de la iconografía del caos urbano de los levantamientos populares. Aquí empieza el episodio final de este recorrido histórico por la protohistoria de la idea documental en fotografía.

La Comuna de París de 1871 constituye el experimento de autogobierno popular fundacional y mítico en la cultura política del movimiento obrero. Es también el primer gran conjunto fotográfico de una revolución, que crece sobre la semilla de los daguerrotipos parisinos de 1848. Estableció una gramática para el futuro, pese a que la representación del levantamiento producida por la gran industria y la proliferación de imágenes que generó, en forma de álbumes, *souvenirs* y publicaciones diversas, era esencialmente contrarrevolucionaria. La iconografía del derribo de monumentos, como la columna Vendôme, y de la quema de los grandes edificios institucionales, como el Ayuntamiento de París, constituye el núcleo de la producción de una imagen distópica de la ciudad en ruinas.

Esta iconografía vandálica, del momento caótico y amorfo en el que estalla una revolución o un levantamiento, reaparecerá en las imágenes de las revoluciones rusas de 1905 y 1917 o en la Semana Trágica barcelonesa de 1909, en donde también aparecen por primera vez las masas movilizadas. Ya en el umbral del nacimiento de la fototipia y

la prensa ilustrada fotográficamente en la época del cambio de siglo, estas imágenes marcarán el nacimiento de la fotografía de actualidad, la prensa amarilla y el sensacionalismo mediático, cuya precondition es la amplia circulación de las imágenes. En este sentido, la Semana Trágica de 1909 constituye el momento fundacional por excelencia del fotoperiodismo en Barcelona. Las barricadas, los edificios religiosos incendiados y las escenas macabras de las momias de los conventos expuestas en público aparecieron en la prensa ilustrada de la época con un criterio de sucesos en tiempo real; los edificios quemados fueron objeto de una colección de cien postales impresa ese mismo año, *Sucesos de Barcelona*, del editor Ángel Toldrá Viazó.

La amplia difusión de la iconografía del terror revolucionario expresa los antagonismos políticos de principios de siglo y el miedo social al ascendente movimiento obrero. Como la prensa mayoritaria surgía de las iniciativas de las clases dominantes y la cultura burguesa, la propagación de la imagen de las clases populares era, inevitablemente, paternalista o criminalizadora, lo cual visibilizaba la ideología dominante y expresaba los conflictos de clase. La conquista de los medios de representación y comunicación por parte de las clases trabajadoras no se produciría hasta más tarde y, justamente, como contradiscurso a la prensa burguesa. El vehículo privilegiado para la circulación de estas imágenes fue la postal impresa mediante fototipia, que proliferó en la década de 1890 en paralelo al surgimiento del cine como espectáculo público. La postal fue el espacio de circulación de la fotografía más avanzado y vanguardista en el cambio de siglo, hasta la aparición de la prensa fotográfica de masas y la gran revolución en la cultura visual moderna que ocurrió en la década de 1920.

Los estallidos revolucionarios y la organización del movimiento obrero a lo largo del siglo XIX determinaron avances en derechos sociales y el progresivo surgimiento de nuevas políticas públicas, encaminadas a la mejora de las condiciones de vida de la clase trabajadora y su integración en un incipiente estado social o del bienestar. El ejemplo esencial de articulación de práctica fotográfica y políticas sociales está en el trabajo pionero de Lewis Hine. Su actividad fotográfica para el National Child Labor Committee (NCLC), iniciada en 1907, puede considerarse el germen del género. Este comité constituye un ejemplo de las organizaciones estatales y paraestatales que configuraron el aumento de los servicios públicos y de bienestar social en Estados Unidos, desarrollados a finales del siglo XIX en respuesta a las crecientes demandas de los movimientos por los derechos civiles. Hine representa una figura mediadora entre los colectivos desfavorecidos y el Estado con el objetivo de introducir reformas y mejoras para las clases trabajadoras, en este caso focalizadas en el trabajo infantil, una práctica que epitomizaba los males de la explotación capitalista. La actividad de Hine, que se produce en el cruce de arte, política y educación, se

enmarca en la aparición de métodos de educación social y popular promovidos desde políticas reformistas, en el contexto del surgimiento de la sociología como disciplina académica. El propio Hine, que se formó como sociólogo, teorizó su práctica argumentando que su misión como fotógrafo documental era mostrar las cosas que debían cambiar. Las imágenes de Hine contra el trabajo infantil circularon ampliamente en ediciones del comité, así como en revistas y publicaciones de estudios sociales. El NCLC realizaba exposiciones divulgativas itinerantes con paneles que incluían fotografías de Hine acompañadas de textos y diagramas. Se conserva una imagen que muestra una de estas exposiciones en San Francisco, en 1915. Esa combinación persuasiva de fotografía y texto en el espacio inmersivo de la exposición constituye un nuevo paradigma y anticipa prácticas que aparecerán a finales de la década de 1920, como las exposiciones propagandísticas diseñadas por El Lissitzky o los frotomontajes de John Heartfield.

Hine fue profesor de fotografía en la Ethical Culture School de Nueva York y uno de sus estudiantes fue Paul Strand, entre 1904 y 1909. Strand constituye el punto final de este recorrido. Fundador emblemático de la modernidad fotográfica con su trabajo iniciado en 1916, influido por el impacto de la recepción neoyorquina de la vanguardia pictórica parisina de Paul Cézanne y el cubismo de Pablo Picasso y Georges Braque, Paul Strand es una figura de gran complejidad. Sus dos portafolios publicados en sendos números de la revista de vanguardia *Camera Work*, en 1916 y 1917, constituyen un manifiesto que anticipó el futuro de la fotografía. A partir de la comprensión de la fotografía como práctica social, heredada de Hine, en la década de 1930 Strand experimentaría un proceso de toma de conciencia ideológica que le llevaría a implicarse en la rama neoyorquina del Movimiento de la Fotografía Obrera: la Photo League. Su trayectoria no está exenta de contradicciones, principalmente entre un romanticismo estético a menudo regresivo y una ideología revolucionaria, pero su papel de eslabón entre una época que termina y otra que está a punto de empezar le convierte en el símbolo y el síntoma más significativo de los futuros vaivenes de la idea documental en la fotografía del siglo XX.



LA CALLE Y LAS BARRICADAS: *DEMOS* Y DOCUMENTO EN LA FOTO- GRAFÍA DEL SIGLO XIX

STEVE EDWARDS

101/

La política documental suele asociarse con la década de 1930, con los Estados Unidos de la Depresión, con las civilizaciones alternativas de clase trabajadora de Weimar y Rusia, con la visión moderna y el Frente Popular. Sin embargo, la práctica documental no surgió *ab initio*, sino que fue tomando forma a partir de la coyuntura de géneros pictóricos infravalorados del siglo XIX y de la representación de temas subalternos: la clase trabajadora, los pueblos coloniales y las mujeres rebeldes. Algunos elementos de esa coyuntura se hacen evidentes en una extraña fotografía hecha en 1847 por el escultor y daguerrotipista inglés Thomas Thurlow (p. 9). La imagen, que se resiste a encajar en las categorías pictóricas existentes, tiene dos características inusuales. En la historia del arte encontramos a menudo vehículos de ruedas en funcionamiento, pero suelen vincularse a la tradición pastoral de paisajes rurales idílicos, no a escenas urbanas. En cambio, la fotografía de Thurlow es una imagen común y corriente de una vida callejera no demasiado próspera. El otro rasgo destacado es la incómoda frontalidad. El burro y el carro están situados en diagonal con respecto al plano de la fotografía y el enfoque va de más a menos, lo que crea una barrera visual, ya que se bloquea el acceso imaginativo al espacio y se dirige nuestra atención al muchacho de rostro sucio que nos observa, que nos devuelve la mirada. Es una imagen incómoda y corriente de la cotidianidad.

HIPPOLYTE BAYARD
RUE ROYALE ET RESTES
DES BARRICADES DE
1848 (DETALLE), 1848
[RUE ROYALE Y RESTOS DE
LAS BARRICADAS DE 1848]

Frederick Engels, *The Condition of the English Working Class in 1844* (1845), en Karl Marx y Frederick Engels, *Collected Works 1844-1845*, vol. 4, Londres, Lawrence and Wishart, 1975. [Trad. cast., *La situación de la clase obrera en Inglaterra*, trad. Lorenzo Díaz, Tres Cantos, Akal, 2020.]

Michel Foucault, *Discipline and Punish. The Birth of the Prison*, trad. Alan Sheridan, Londres, Penguin, 1979, y Foucault, *The History of Sexuality 1. The Will to Knowledge*, trad. Robert Hurley, Londres, Penguin, 1981. [Trad. cast., *Vigilar y castigar*, trad. Aurelio Garzón del Camino, Buenos Aires, Siglo XXI, 2002, e *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*, trad. Juan Amela, Ciudad de México, Siglo XXI, 1977.] Sobre el surgimiento del «examen» y la «indagación», ver Foucault, «Truth and Juridical Forms» (1973), en James D. Faubion (ed.), *Power. Essential Works of Foucault 1954-1984*, trad. Robert Hurley, Londres, Penguin, 2000, pp. 1-89. [Trad. cast., *La verdad y las formas jurídicas*, trad. Enrique Lynch, Barcelona, Gedisa, 1996.] Sobre la creación de dosieres, ver Michel Foucault (ed.), *I, Pierre Rivière Having Slaughtered My Mother, My Sister and My Brother... A Case of Parricide in the 19th Century*, trad. Frank Jellinek, Londres, Penguin, 1978, pp. x-xi, y S. D. Chrostowska, «'A Case, an Affair, an Event' (The Dossier by Michel Foucault)», en *Clio. A Journal of Literature, History and the Philosophy of History*, vol. 35, n° 3, 2006: pp. 329-349. [Trad. cast., *Yo, Pierre Rivière. Habiendo degollado a mi madre, a mi hermana y a mi hermano... Un caso de parricidio del siglo XIX*, trad. Joan Viñoly, Barcelona, Tusquets, 1976.] Sobre la historia fotográfica basada en la obra de Foucault, ver, además de la obra de Sekula, John Tagg, *The Burden of Representation. Essays on Photographies and Histories*, Nueva York, Macmillan, 1988;

La industrialización y la urbanización capitalistas produjeron durante el siglo XIX nuevas formas de investigación social: los informes gubernamentales exploraban las condiciones sociales, los periodistas escribían historias de primera mano sobre la vida en los barrios pobres, las sociedades estadísticas reunían datos sobre la pobreza y novelistas como Eugène Sue, Charles Dickens o Elizabeth Gaskell creaban narraciones en las que los trabajadores pobres interactuaban con la clase media. Ninguna era neutral ni objetiva, todas implicaban poner en escena imágenes que representaban la clase social, ya fuera para canalizar el miedo y la fascinación o para propugnar un cambio radical, como hizo Friedrich Engels¹. Desde mediados de siglo, los documentos fotográficos se combinaron con esas formas de investigación social para revelar, identificar y clasificar temas subalternos. Las nuevas técnicas de gobernanza biopolítica se centraron en la visibilidad y la transparencia, la cuantificación y la individuación². Nos referimos a una transparencia «bajo la cual todo puede ser captado por una simple mirada del espíritu que esclarece todo aquello que contempla»³; es decir, que se trata de una vista distante, al parecer, de ninguna parte. En su texto «El cuerpo y el archivo», aclamado con razón, Allan Sekula apunta que, además de al «imperio» de retratos de clase media de André Rouillé, también deberíamos prestar atención a un «archivo en la sombra» con fotografías de «los pobres, los enfermos, los locos, los criminales, las minorías raciales, las mujeres y demás encarnaciones de lo indigno»⁴. Quienes escriben sobre la fotografía estudian cada vez más ese archivo represor, pero incluso aquellos que lo han hecho han prestado escasa atención a la forma de esos documentos fundamentales.

Las fotografías creadas a partir de ese ámbito ideológico se combinaban a menudo con estadísticas escritas y, algo que es igual de importante, se incluían en fichas de sistemas de archivos, con lo que se creaban dosieres o historiales. En *Vigilar y castigar*, Michel Foucault escribe: «*El examen, rodeado de todas sus técnicas documentales, hace de cada individuo un "caso": un caso que a la vez constituye un objeto para un conocimiento y una presa para un poder*»⁵. El caso, sigue diciendo, saca a la luz al «individuo tal como se le puede describir,

David Green, «A Map of Depravity», en *Ten.8*, n° 18, 1985, pp. 36-43; Green, «On Foucault. Disciplinary Power and Photography», en *Camerawork*, n° 32, 1985, pp. 6-9, y Green, «Veins of Resemblance. Photography and Eugenics», en Patricia Holland, Jo Spence y

Simon Watney (eds.), *Photography/Politics Two*, Londres, Comedia, Photography Workshop, 1986, pp. 9-21. [Trad. cast., *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*, trad. Antonio Fernández Lera, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.]

Henri Lefebvre, *The Production of Space*, trad. Donald Nicholson-Smith, Londres, Blackwell, 1991, p. 28. [Trad. cast., *La producción del espacio*, trad. Emilio Martínez, Madrid, Capitán Swing, 2020, p. 87.]

juzgar, medir, comparar a otros[,] y esto en su individualidad misma»⁶. Según Foucault, la escritura y la construcción de casos desempeñó un papel importante en el desarrollo de las técnicas gubernamentales. Los documentos fotográficos contribuyeron a esos archivos⁷. En distintas facetas de la sociedad, desde la vigilancia policial hasta la reforma de las condiciones de saneamiento pasando por la administración colonial, crear e interpretar documentos visuales ayudó a consolidar la experiencia de la clase media.

Podemos encontrar fotografías de archivo en variantes individualizadoras (Bertillon) y ejemplificadoras (Galton)⁸, y aparecen en los registros de la policía y de organizaciones benéficas, en establecimientos médicos y en álbumes coloniales de «tipos étnicos» de carácter racista como los confeccionados por Carl Dammann y John Forbes Watson y John William Kaye (por ejemplo, *The People of India. A Series of Photographic Illustrations, with Descriptive Letterpress, of the Races and Tribes of Hindustan*). Según resultó, el documento fotográfico primaba la claridad por encima de todo lo demás. Los sujetos fotografiados se situaban en el centro del encuadre, iluminados por completo, y se eliminaban las zonas de oscuridad y sombra. Se trata de imágenes frontales y sin adornar en las que el plano fotográfico es paralelo al eje del individuo. Los documentos son simples y en apariencia carecen de estilo; se antojan meras imágenes técnicas. En su excepcional estudio de Eugène Atget y el documento fotográfico, Molly Nesbit caracteriza el documento como una forma de visión de plano bajo que constituye la «referencia» de la cultura visual, un simple «punto de partida» para otras prácticas. Era, afirma, tan ubicuo y rutinario que resultaba casi invisible: mero «polvo óptico»⁹. La forma documento es una construcción retórica de naturalidad en la que los observadores reclaman una «objetividad» enraizada en la ausencia de todo indicador evidente de implicación subjetiva¹⁰. Los documentos son, en apariencia, exclusivamente funcionales y apenas perceptibles como estilo pictórico, pero el documento es la «forma celular» del documental¹¹.

EN LA CALLE

En la última parte del siglo XIX, se amplió una visión subordinada de transparencia social a la exploración de las «grandes profundidades» sociales con imágenes de Thomas Annan, Jacob Riis, Hermann Drawe y toda una serie de hombres de clase media con cámara. En la fotografía temprana, las «imágenes de lo “indigno”» son escasas, mientras que las fotos de gente trabajando hechas por W. H. F. Talbot o Robert Adamson y David Octavius Hill beben de la tradición de la pintura de género, en especial de las escenas de la vida cotidiana holandesa del siglo XVII. Lo mismo puede decirse de las imágenes algo posteriores

4

Allan Sekula, «The Body and the Archive», en *October*, n° 39, 1986, pp. 7, 10. [Trad. cast., «El cuerpo y el archivo», en Jorge Ribalta y Glòria Picazo (eds.), *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, trad. Mila Martínez, Xavier Monclús, Isabel Núñez, Phillip-Victor Ortega, Elena Vilallonga, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 140.]

5

Foucault, *Discipline and Punish*, óp. cit., p. 191; las cursivas son del original. [Trad. cast., p. 177.]

6

Ibíd.

103/

7

Steve Edwards, «Making a Case. Daguerreotypes», en *British Art Studies*, n° 18, 2020, <https://dx.doi.org/10.17658/issn.2058-5462/issue-18/sedwards>.

8

Alphonse Bertillon fue un policía parisino pionero en el empleo de la fotografía, tanto retratos como imágenes de detalles corporales, para identificar a delincuentes. Francis Galton hacía imágenes superpuestas a partir de varios negativos con las que creía que se revelaba la esencia de un sujeto.

9

Molly Nesbit, *Atget's Seven Albums*, New Haven, Yale University Press, 1992, p. 16.

10

Lorraine Daston y Peter Galison, *Objectivity*, Nueva York, Zone Books, 2007.

11

Karl Marx describe la mercancía como la «forma celular» del capitalismo. *Capital. A Critique of Political Economy*, trad. Ben Fowkes, Londres, Penguin, 1976, vol. 1, p. 90. [Trad. cast., *El capital. Crítica de la economía política*, trad. Pedro Scaron, Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 1975, vol. I, p. 6.]

de Charles Nègre y Giacomo Caneva. Se trata de fotografías convencionales con trabajadores que descansan en entornos rurales acogedores. Las fotografías que hizo Samuel Bourne en la India sitúan figuras humanas en paisajes inspirados en ideales estéticos ingleses. No debería sorprendernos; los fotógrafos adoptaron los lenguajes y los formatos pictóricos existentes para adaptarlos a sus propósitos.

Entre las primeras imágenes destaca *Boulevard du Temple* [Bulevar del Templo, 1838, pp. 86-87] de Louis Daguerre. Tomada desde un punto elevado con buena perspectiva, podría ser perfectamente la primera fotografía de alguien trabajando, a pesar de que, paradójicamente, el limpiabotas que lustra los zapatos del otro personaje haya quedado invisible. Las largas exposiciones de aquella época impedían captar el movimiento. En la foto de Daguerre, el cliente ha permanecido quieto el tiempo suficiente para aparecer fotografiado, pero el limpiabotas que trabaja a sus pies es una mancha borrosa. Sekula asegura que esta imagen encarna el fetichismo de las mercancías en una sociedad en la que la mano de obra se oculta sistemáticamente¹².

A medida que a lo largo del siglo XIX las principales ciudades del mundo occidental iban experimentando un crecimiento y una transformación sin precedentes, se hicieron muchas más fotografías que documentaban la metamorfosis urbana: la construcción de zonas comerciales elitistas junto con obras de ingeniería a gran escala, como los nuevos sistemas de alcantarillado y de transporte subterráneo, los ferrocarriles, las carreteras y los muelles. Toda esa construcción se basaba en la fuerza humana y, sin embargo, la figura del trabajador está ausente en la mayor parte de esas imágenes. A partir de la producción de Walter Benjamin, París se considera a menudo el paradigma de esa transformación, mientras que Charles Marville es el fotógrafo vinculado más estrechamente a las obras que, durante la dictadura de Napoleón III, convirtieron esa ciudad en un espacio de recreo para el consumo de la clase media. A partir de 1854, brigadas de construcción a las órdenes de Georges-Eugène Haussmann empezaron a demoler el viejo París y a sustituirlo por parques, plazas y ochenta kilómetros de avenidas trazadas radialmente¹³. Las viejas calles desvencijadas se echaron abajo para dejar sitio a la construcción de grandes bulevares con líneas rectas y fachadas regulares e imponentes. Por el camino, se desalojó a la periferia a los trabajadores que ocupaban viviendas en el centro de la ciudad. La urbe resultante ofrecía vistas impresionantes y, según señaló Benjamin, vías para el movimiento rápido de tropas. Marville documentó esos cambios con imágenes del antes y el después (p. 17, fig. 1). Por regla general, sus fotografías recurren a una perspectiva exagerada para crear líneas de visión que subrayan la grandeza ordenada. En esas imágenes no se ve por ningún lado a las decenas de miles de trabajadores implicados en esa tarea monumentalista; es como si la ciudad se hubiera construido sola con Haussmann en el

12

Allan, Sekula, «An Eternal Esthetics of Laborious Gestures», en Sally Stein e Ina Steiner (eds.), *Art Isn't Fair: Further Essays on the Traffic in Photographs and Related Media*, Londres, MACK, 2020, pp. 159-160.

13

Walter Benjamin, *Charles Baudelaire. A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, trad. Harry Zohn, Londres, Verso, 1983, y David Harvey, *Paris, Capital of Modernity*, Londres, Routledge, 2006. [Trads. cast., Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica, Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo, Sobre el concepto de historia*, trad. Alfredo Brotons Núñez, Madrid, Abada, 2008, y David Harvey, *París, capital de la modernidad*, trad. José María Amoroto, Tres Cantos, Akal, 2015.]



105/

papel protagonista del aprendiz de brujo. Las fotografías en las que sí aparece el trabajo de construcción presentan una visión de ingeniero para dejar constancia de las obras con los trabajadores posando mientras descansan. En el lenguaje técnico del arte, esas figuras son el *staffage* y cumplen la función de aportar una escala para las hazañas prometeicas del ingeniero y de introducir variedad en la escena. En imágenes así, aunque los trabajadores sean visibles, permanecen inertes y secundarios: son el equivalente visual de una anécdota.

En las fotografías de Nègre, Joseph Kordysch y John Thompson, los trabajadores se muestran como «tipos» pintorescos, pero antes de las últimas décadas del siglo el *staffage* era la modalidad pictórica más habitual para ese tipo de figuras. Las escenas de ingeniería y construcción —tomadas a menudo desde una posición elevada, lo que les confiere una impresión controladora de posesión— incluyen en ocasiones figuras de ese tipo que posan para indicar la escala. En esas imágenes lo importante es la magnitud de la construcción, y las hazañas resultado del esfuerzo humano se atribuyen al ingeniero o al empresario. Las fotografías del Canal de Isabel II tomadas por Charles Clifford son un buen ejemplo. En una variante, la imagen del *Great Eastern* hecha por Robert Howlett durante la construcción del inmenso buque de vapor en los astilleros John Scott Russell de la londinense isla

Fig. 1
CHARLES MARVILLE
PERCEMENT DE L'AVENUE
DE L'OPÉRA: CHANTIER DE
LA BUTTE DES MOULINS DU
PASSAGE MOLIÈRE, 1858-1878
[CONSTRUCCIÓN DE LA
AVENUE DE L'OPÉRA,
OBRAS DE LA BUTTE DES
MOULINS CERCA DEL
PASSAGE MOLIÈRE]

de los Perros centra su atención en el ingeniero de clase media, mientras que los trabajadores quedan arrinconados en los bordes del encuadre y fuera del foco. En las imágenes tomadas por Nadar del trabajo subterráneo, los trabajadores son incluso sustituidos por maniqués. Cuando la cámara abandona la calle para entrar en un taller o una fábrica, la escena también está desprovista de presencia humana, con el equipo de producción detenido, lo que hace pensar en orden y calma o en el asombro ante las máquinas «automáticas»; la mano de obra sería un mero estorbo visual.

En las décadas de 1880 y 1890, empezaron a cobrar forma nuevas clases de imágenes fotográficas, con retratos de grupos de trabajadores e incluso imágenes de personas entregadas a su labor, como las que se incluyen en esta exposición tomadas por un fotógrafo desconocido de la fábrica Krupp de Essen (pp. 32-37). Annan, Drawe y Riis mostraron estrecheces e insalubridad, con gente que posaba en callejones y patios, así como niños que dormían al aire libre. Una mayoría abrumadora de historiadores ha tratado esas imágenes de forma negativa al entenderlas como prolongaciones de la visión disciplinaria descrita por Foucault y Sekula. Se nos dice que los fotógrafos arrebataron la capacidad de acción a los trabajadores pobres y los expusieron a los fines reformistas de la clase media, casi como si se tratara de los maniqués de Nadar. El argumento tiene muchos elementos de verdad, pero es tajante en exceso, cierra el paso a la interpretación y fija el sentido con una explicación unívoca. Con el nuevo formato probatorio de la imagen, los sujetos subalternos cobran visibilidad. La modalidad probatoria señala y resalta. Como afirma John Roberts, es «ostensiva»; dice: «prestada atención a esto» y «ocupaos de la vida de esta gente» pero, como sabe todo el que trabaje con pruebas históricas o legales, los documentos requieren interpretación¹⁴. El popular género televisivo de la investigación forense suele terminar con una detención o una confesión, ya que en el juzgado las cosas nunca son tan sencillas una vez los expertos empiezan a poner en entredicho las pruebas y a plantear explicaciones alternativas. La modalidad probatoria, a partir de la cual cuajó el documental, pone en juego condiciones de visibilidad subalterna, pero no puede fijar de antemano de qué modo van a entenderse. Al llamar la atención sobre la pobreza y la degradación, al convertir a los subalternos en objeto de atención, las imágenes probatorias de finales del siglo XIX desempeñaron un papel en el establecimiento de la clase como en el terreno en el que iba a tener que elaborarse la política. Para cuando Riis hizo *Chinatown, Smoking Opium in a Joint* [Chinatown, un fumadero de opio, p. 162] cerca de 1890 o August Stauda tomó *Heiligenstädter Straße 119 – Hofansicht* [Heiligenstädter, 119. Vista del patio, p. 171] cerca de 1904, algo que se aproximaba a la visión documental empezaba a cobrar forma.

Rouillé impulsa su libro *L'Empire de la photographie* con el surgimiento de la Comuna de París de 1871 e imágenes de las barricadas¹⁵, pero ya antes, con las revoluciones de Francia y el cartismo de Inglaterra, se había consolidado otro tipo de fotografía. En el primer caso, no se trataba de una estrategia deliberada adoptada por creadores con una conciencia política, sino de una conjetura o colisión de sujetos pasados por alto y formatos visuales simples o «antiestéticos». Con esa política de transparencia y visión de conjunto podemos contrastar la barricada, tanto literal como simbólica.

Como señala Adrian Rifkin, de 1848 a 1871 «París era una ciudad en la que la barricada y la fotografía crecieron juntas»¹⁶. En la misma medida en que es una fortificación defensiva de un barrio o una zona, la barricada proclama una política del espacio¹⁷. Lev Trotski asegura en su libro 1905 que las barricadas son igualmente estructuras «morales» y barreras defensivas que ponen a los ciudadanos en contacto con las tropas. Mark Traugott observa en un estudio detallado de la historia de la barricada que el proceso de su construcción, al consolidar fuerzas de oposición, puede ser más significativo que la función militar que desempeñan¹⁸. Las barricadas son cuellos de botella contra la circulación logística de personas y mercancías, bloquean el espacio y frustran la transparencia. Como indicadores simbólicos del antagonismo de los trabajadores ante el dominio del capital, las barricadas definen los barrios como lugares de oposición; son metonimias de la insurgencia y máquinas de producción de individuos revolucionarios¹⁹.

Las barricadas marcan y desfiguran las grandes avenidas metropolitanas de la ociosidad y el consumo, desplegando unas estructuras temporales e improvisadas frente a la arquitectura permanente, la irregularidad frente a la simetría, la masa frente a la fachada y una horizontalidad niveladora frente a la verticalidad fálica. Las fotografías de las barricadas nos revelan un campamento de clase trabajadora o una ocupación del territorio enemigo²⁰. Esas construcciones, que son la labor típica de los trabajadores, imponen un punto de vista que es frontal y confrontacional: nos separa a nosotros de ellos, lo de arriba de lo de abajo. La perspectiva óptica de la cámara realza ese aspecto, de modo que resulta importante si la barricada se ve de lejos o de cerca y desde qué lado se fotografía. En los términos planteados por el filósofo marxista y teórico urbano Henri Lefebvre, las fotografías de barricadas ponen en contraste el contraespacio y el espacio abstracto del capital (el espacio percibido)²¹. El espacio abstracto condensa, según Lefebvre, las relaciones del capital, en especial el capital financiero, subordinando el uso al «espacio fálico-visual-geométrico»²². Las imágenes de barricadas desfiguran esa fachada obscena de espacio y poder.

15

La obra André Rouillé, *L'Empire de la photographie. 1839-1870*, París, Le Sycomore, 1982, se limita al Segundo Imperio, mientras que la recopilación de textos del mismo autor *La Photographie en France. Textes et controverses. Une anthologie, 1816-1871*, París, Macula, 1989, concluye con una imagen de los comuneros masacrados.

16

Adrian Rifkin, *Snapshots Forever*, cap. 2, «Barricade», producido por David Perry, BBC Radio 3, julio de 1991.

17

Sobre las barricadas, ver Mark Traugott, *Insurgent Barricade*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 2010; Eric Hazan, *A History of the Barricade*, Londres, Verso, 2015, y Jean-Marie Mayeur y Alain Corbin (eds.), *La Barricade*, París, Éditions de la Sorbonne, 2016.

18

Leon Trotsky, 1905, trad. Anya Bostock, Londres, Penguin, 1972, p. 411, y Traugott, *op. cit.* [Trad. cast., León Trotski, *La revolución de 1905*, trad. Iris Menéndez y Horacio González Trejo, Barcelona, Planeta, 1975.]

19

En ese sentido, Traverso cita a Alain Corbin. Ver Enzo Traverso, *Revolution. An Intellectual History*, Nueva York y Londres, Verso, 2021, p. 191.

20

Kristin Ross, *The Emergence of Social Space. Rimbaud and the Paris Commune*, Nueva York, Macmillan, 1988, p. 42. [Trad. cast., *El surgimiento del espacio social. Rimbaud y la Comuna de París*, trad. Cristina Piña, Tres Cantos, Akal, 2018, p. 80.]

21

Lefebvre, *op. cit.*

22

Ibid., p. 289. [Trad. cast., p. 326.] Sobre el capital financiero y la producción del espacio, ver Harvey, *op. cit.*

I. 1848

Apenas se tomaron unas pocas fotografías de las barricadas de París de 1848. Las dificultades técnicas eran evidentes, pero tal vez la clase media no quería ver cómo se desafiaba su dominio. Charles François Thibault creó daguerrotipos de las barricadas de la rue Saint-Maur Popincourt el 25 y 26 de junio (pp. 2-3). Ubicadas en un vecindario de artesanos repleto de pequeños talleres (en un edificio de una de esas imágenes, un cartel reza: «Talleres grandes y pequeños en alquiler»), las fotografías muestran el emplazamiento de uno de los enfrentamientos más sangrientos de junio entre las tropas del general Lamoricière y los trabajadores que tratan de defender los avances sociales de febrero, incluidos los talleres nacionales que habían dado trabajo a 117.000 individuos en el año de crisis de 1848. Tomadas desde un punto elevado, ofrecen vistas lejanas de la arquitectura informal de la insurgencia. La tecnología fotográfica iría perfeccionando su capacidad de captar escenas de ese tipo, pero, con una exposición lenta, la primera imagen aparece bastante deshabitada, si bien a la derecha podemos distinguir a un grupo borroso de personas. En la segunda, tomada después de la derrota de los insurgentes, vemos que los soldados y los tenderos se confunden, y las figuras difusas cumplen su cometido al sugerir la bulliciosa vuelta del comercio y el orden conocida como «normalidad». Olivier Ihl ha demostrado que Thibault era terrateniente y presidente del Club Fraternal del Faubourg du Temple, que apoyaba los objetivos de la revolución de febrero pero rechazaba las políticas más radicales de los trabajadores²³. La perspectiva de la escena es indicativa de esa opinión política; está apartada y mantiene una distancia de seguridad de los hechos, en gran medida como haría un observador que no estuviera implicado. En estas imágenes, la elevación sugiere jerarquía social. Las fotografías de Thibault —simétricas, frontales y distanciadas— son en determinados sentidos características de la forma documental, aunque la barricada intercede y trastoca la política de la visión de conjunto.

La fotografía en papel de una barricada desmontada parcialmente de la rue Royale, tomada por Hippolyte Bayard, empleado del Ministerio de Finanzas, es más compleja y más interesante (p. 4)²⁴. Se trata también de una imagen de restauración política, pero en este caso la escena es llana y está cargada de historia revolucionaria. El telón de fondo del final de la avenida es el gran emplazamiento de la sociabilidad burguesa, la place de la Concorde. Ese tipo de espacio abstracto hace las veces de escenario para la representación de demostraciones burguesas de moda y decoro, para pasearse, ver a los demás y dejarse ver. Durante la Revolución francesa se rebautizó como place de la Révolution y fue el lugar de la ejecución de Luis XVI, María Antonieta y, más tarde, Maximilien Robespierre. Renombrada en honor de Luis XV y después

23

Olivier Ihl, «In the Eye of The Daguerreotype. On the Rue du Faubourg-du-Temple in June 1848», preimpresión, agosto de 2018, <https://doi.org/10.13140/RG.2.2.16383.25765>. Publicado originalmente como «Dans l'œil du daguerréotype: La rue du Faubourg-du-Temple, juin 1848», en *Études photographiques*, nº 34, primavera de 2016, <https://journals.openedition.org/etudesphotographiques/3597>.

24

Ver un enfoque reciente de esta imagen de Bayard y otras relacionadas con ella que contiene una buena cantidad de detalles históricos en Margaret Fields Denton, «Traces of History. Hippolyte Bayard's Photographs of the 1848 Revolution», en *Getty Research Journal*, nº 15, 2022, pp. 43-66. En lo que parece una variante de esa fotografía, hecha poco después o antes, el carro y los caballos ocupan otras posiciones.

de Luis XVI tras la Restauración, pasó a ser la place de la Concorde después de la Revolución de 1830, pero en 1848 volvió a llamarse place de la Révolution. La rue Royale, emplazamiento de esta barricada, había pasado a ser a su vez la rue de la Révolution. En febrero, la calle había sido escenario de uno de los primeros enfrentamientos de la revolución, con intentos de levantar barricadas. Con esta imagen, Bayard presentaba una perspectiva de la historia revolucionaria²⁵.

Para Lefebvre, fachada y punto de fuga son importantes en el espacio abstracto del capital, pues crean una «lógica de la visualización» o un panorama monumental²⁶. El espacio abstracto, que obstruye las relaciones sociales, contiene una lógica de transparencia que elimina obstáculos ante la percepción. La rue Royale queda marcada por las huellas de una barricada y los restos de un cañón (o quizá un carro). En el extremo derecho hay un «árbol de la libertad» recién plantado, un símbolo de la soberanía popular con vinculaciones con la Revolución francesa y la fundación de una nueva República. Los árboles de la libertad, decorados a menudo con símbolos revolucionarios como el gorro frigio, se plantaron con gran ceremonia en 1848. En 1850, año en el que se arrebató el voto a tres millones de trabajadores, el gobierno llevó a cabo un programa de arranque de esos árboles. Uno de los motivos de esa guerra contra la naturaleza era que, según se decía, tapaban el paisaje y entorpecían «la armonía de las plazas y los monumentos públicos»²⁷. Los ecodidas de la deforestación tenían razón: los árboles de la libertad, con sus raíces enclavadas en la tierra, interponían una señal de vida en aquel espacio abstracto y mortífero. En la fotografía de Bayard, los árboles jóvenes y todavía débiles fracturan la escena de la regularidad ampulosa con la huella de la celebración.

Unos carretones y un carro indican el punto en el que se están retirando los escombros desparramados de una insurrección derrotada, mientras que los coches de caballos aparcados en la calle apuntan al retorno de la inmovilidad social. Esta escena de desmantelamiento de la barricada presenta un borrado simbólico de la oposición con el que se elimina todo rastro que pudiera recordar a la gente que otro mundo era posible. Bayard desciende a ras de calle y coloca la cámara más cerca de la barricada que Thibault, pero la verja que aparece en primer plano plantea al espectador una barrera clara que de forma imaginativa le impide acceder a ese espacio. Tal vez la farola de gas antropomórfica —un ojo y una cámara— del otro lado de la verja haga las veces de defensora solitaria de la barricada, de recordatorio del deseo de insurrección. Bayard tomó otra imagen con una perspectiva similar, al parecer tras la erradicación de esas señales de la acción revolucionaria, y en 1850 regresó de nuevo para fotografiar a la multitud que celebraba la proclamación de la República. En esa imagen, ya no distanciada ni externa, la cámara permite acceder al espacio y a la multitud, ahora invitando al espectador a unírsele. Michael Löwy entiende la primera

25

Como señala Denton, al mismo tiempo Bayard hizo también una fotografía de la Biblioteca del Louvre, el antiguo palacio real rebautizado como «palacio del pueblo», encuadrando la entrada con atención para que fuera visible la inscripción del dintel de la ventana: «Liberté, Égalité, Fraternité». Tras el golpe de Estado de Napoleón III a finales de 1851, ese lema se sustituyó por la palabra «Impérial».

Denton, *óp. cit.*, p. 60.

26

Lefebvre, *óp. cit.*, pp. 41, 273.
[Trad. cast., pp. 100, 311.]

27

Citado en Denton, *óp. cit.*, p. 55.



Fig. 2
GUSTAVE LE GRAY
(A VECES ATRIBUIDA A
ALEXANDRE FERRIER)
BARRICADA
DE INSURGENTES EN
PALERMO, 1860

fotografía de la barricada como una «imagen melancólica» que sustituye «el sueño utópico del insurgente» por «montones de piedras diseminadas»²⁸. Pero la imagen es más dialéctica de lo que sugiere esa descripción, ya que en gran parte presenta indicios de restauración, sus significados no pueden precisarse con facilidad y para cualquier espectador subsiguiente la barricada y el árbol de la libertad pueden llevar la carga de un momento de libertad en suspenso. Las fotografías existen entre el entonces y el ahora.

En ese sentido, la copia en papel a la sal *Tas de pavés* [Montón de adoquines] de Gustave Le Gray, de 1849 (p. 1), a pesar de no mostrar una barricada (podría ser una imagen de material de construcción), tiene un poder evocativo maravilloso y trae a la mente los recientes

hechos de 1848. En ella, se muestra un montón de adoquines —las piezas fundamentales de las barricadas— con una frontalidad absoluta, en primer plano, que parece continuar más allá de los bordes del encuadre, con lo que se enfrenta al espectador burgués con la imagen misma de la insurgencia. Se trata de una sombra, o de una imagen residual, que sintetiza las características de la fotografía de barricadas, evocando la proximidad, la confrontación y el miedo; podría ser la imagen más cautivadora del año de las revoluciones europeas.

En 1860, de camino a Oriente Próximo, Le Gray se detuvo en Sicilia, donde fotografió los restos de la insurgencia nacionalista contra la ocupación borbónica. En Palermo, a las órdenes del general Giuseppe Garibaldi, unos setecientos cincuenta camiseros rojos y tres mil *picciotti* (voluntarios sicilianos), a los que se unieron vecinos y prisioneros liberados, se enfrentaron a unas fuerzas muy superiores en número, incluidos batallones de mercenarios. Finalmente, veintidós mil soldados borbónicos se rindieron. Le Gray tomó varias imágenes del conflicto, entre ellas un retrato de Garibaldi. La mayor parte de las fotografías recuperan elementos ya vistos en imágenes de Thibault y Bayard, con barricadas en el centro, fotografiadas desde una altura y una distancia adecuadas, y con una presencia humana imprecisa (fig. 2). Sin embargo, una de ellas renuncia al panorama transparente y retoma el punto de vista de *Tas de pavés* al situar la cámara (y al espectador) muy cerca y justo detrás de la barricada, mirando por encima de los cañones a una callejuela que da a una plaza. Aquí no hay panoramas distantes ni bloqueos que superar; esta es la perspectiva de los defensores de las barricadas. Tal vez la simpatía del público de clase media por la causa de los nacionalistas fuera lo que permitió este enfoque distinto.

II. La Comuna

En la época de la Comuna de París de 1871, la tecnología fotográfica había mejorado hasta el punto de que podían tomarse muchas imágenes que mostraran a los partidarios de la República Universal. Van desde retratos de participantes destacados hasta fotografías que muestran la destrucción del fálico monumento a los vencedores, la columna de Vendôme; desde escenas de destrucción provocada por los enfrentamientos hasta la curiosidad morbosa de ver a los comuneros muertos numerados y colocados en ataúdes. En este caso analizo únicamente fotografías de barricadas, que casi se antojan obscenidades o maldiciones vulgares que mancillan el pulcro orden arquitectónico y espacial²⁹. Durante la defensa de la Comuna se levantaron unas novecientas barricadas. Muchas fueron improvisadas y se construyeron con rapidez, pero también se dio el caso de la gran y compleja estructura de la esquina de la place de la Concorde y la rue de Rivoli conocida como «Château Gaillard» en honor al director general de Barricadas,

128^o

Plan de la Concorde



Plan de la Concorde

128^o

112/

128^o

Plan de la Concorde



Plan de la Concorde

128^o

Fig. 3
AUGUSTE-HIPPOLYTE COLLARD
 BARRICADE RUE ROYALE 8ÈME
 ARRONDISSEMENT, 1871
 [BARRICADE DE LA RUE
 ROYALE EN EL DISTRITO 8]

Fig. 4
AUGUSTIN-HIPPOLYTE COLLARD
 BARRICADE PLACE DE LA CONCORDE-RUE SAINT-
 FLORENTIN, 8ÈME ARRONDISSEMENT, 1871
 [BARRICADE DE LA PLACE DE LA CONCORDE-
 RUE SAINT-FLORENTIN EN EL DISTRITO 8]

Napoléon Gaillard, que fue zapatero, autor de un tratado sobre el pie e inventor de los chanclos de caucho.

Si los cuerpos de clase trabajadora estaban excluidos de las fotografías de barricadas de 1848, en las imágenes de la Comuna los protagonistas entran en escena. Insertados en un espacio abstracto, son sus propios árboles de la libertad. En algunas imágenes, los comuneros posan con uniforme federal; en otras, los grupos se colocan de forma irregular, lo que da lugar a retratos conjuntos de trabajadores satisfechos con su labor y con su nueva sociedad. En las fotografías de la compleja estructura de la rue Royale (figs. 3-4), Gaillard se presenta orgulloso ante su creación: en la imagen frontal está sentado a la derecha; en la otra, más en diagonal, es la segunda figura por la izquierda. Ross y Rifkin señalan que, de ese modo, Gaillard «firmaba» la barricada del mismo modo que un pintor firma un cuadro³⁰. En un momento en que para un trabajador una fotografía costaba el salario de un mes, esa debió de ser la primera vez que alguien retrataba a esos hombres. La barricada les permitió entrar en la historia y abandonar lo que el crítico Siegfried Kracauer denomina «el abismo del olvido sin imágenes»³¹. Unas semanas después, esa visibilidad podría haberse convertido en una sentencia de muerte cuando la identificación con la Comuna tuvo como resultado miles de ejecuciones sumarias y la muerte de treinta mil personas³². No obstante, durante los sesenta y dos días de la Comuna los trabajadores pasaron de la invisibilidad, de mero *staffage* o detalle visual sin importancia, a ser los protagonistas de la sublevación, en lugar de los ingenieros con sombrero de copa. Como sabemos gracias a Platón, un zapatero tiene que conocer su lugar y «lo correcto es que haga zapatos y no realice ninguna otra cosa»³³. En lugar de eso, Gaillard levantó barricadas y derribó barreras sociales.

En estas fotografías se yuxtaponen dos tipos de arquitectura que aluden a dos tipos de civilización. Las barricadas y los cuerpos, insertados entre las fachadas clásicas monumentales, reivindican otro uso del espacio. Ross apunta que el Château Gaillard «tenía la altura de una casa de dos pisos y como complemento bastiones, tejados a dos aguas y una fachada flanqueada por pabellones»³⁴. A pesar de esa compleja estructura, dentro del espacio imperial esa construcción proletaria era, como sus creadores, baja, horizontal y autóctona. En las fotografías, la barricada tapa la arquitectura señorial, con lo que niega al espectador burgués una visión ininterrumpida del esplendor triunfal y la grandiosidad. Aquí el orden, la regularidad y la simetría adquieren connotaciones muy distintas. Estas imágenes de barricadas, que son también imágenes como barricadas, anuncian que los zapateros y otros trabajadores pueden reordenar el espacio con creatividad al tiempo que construyen su república universal.

Las fotografías de la barricada rechazan las perspectivas elevadas privilegiadas, y la construcción insurgente bloquea el espacio, con lo que afean panoramas monumentales y simétricos, obstruyendo la

30

Ross, óp. cit., p. 18. [Trad. cast., p. 47.] Para apoyar esa idea, Ross cita en dos ocasiones a Rifkin, pero me ha sido imposible encontrar la fuente (debe tratarse de un intercambio privado). De un modo similar, Traverso asegura: «Plantados ante el objetivo de la cámara, los protagonistas de la revolución se transformaron literalmente en actores del "teatro" de la historia». Traverso, «The German Revolution: 1918-1919», óp. cit., p. 214.

31

Siegfried Kracauer, *The Salaried Masses. Duty and Distraction in Weimar Germany*, trad. Quintin Hoare, Londres, Verso, 1998, p. 94.

32

Prosper-Olivier Lissagaray, *History of the Paris Commune of 1871*, trad. Eleanor Marx, Londres, Verso, 2012.

33

Plato, *The Republic*, trad. Robin Waterfield, Oxford, Oxford University Press, 2008. [Trad. cast., *La República*, trad. Rosa María Mariño Sánchez-Elvira, Tres Cantos, Akal, 2008, p. 354.] Ver análisis destacados en Jacques Rancière, *The Philosopher and His Poor*, Durham, Duke University Press, 2004; Ross, óp. cit., pp. 14-15 [trad. cast., pp. 40-41], y Rifkin, «Well-Formed Phrases», en *Communards and Other Histories. Essays by Adrian Rifkin*, Leiden, Brill, 2016, p. 231.

34

Kristin Ross, *Communal Luxury. The Political Imaginary of the Paris Commune*, Londres, Verso, 2015, p. 55. [Trad. cast., *Lujo comunal. El imaginario político de la Comuna de París*, trad. Juan María López de Sa y de Madariaga, Tres Cantos, Akal, 2016, p. 70.]

mirada transparente (fálica). La barricada de estas imágenes posee «[c]aras, no fachadas»³⁵. Sin embargo, a diferencia de la verja de Bayard, aquí nada obstaculiza el acceso imaginativo del espectador a la estructura defensiva en sí. En realidad, la cámara está situada bastante baja, lo que da lugar a un primer plano vacío de espacio accesible con una extensión de adoquines. De ese modo, la barricada se abre al espacio del espectador y, tal vez, nos invita a construir nuestra propia barricada a partir de todas esas piedras. Las imágenes crean un espacio de encuentro o reunión como invitación a la solidaridad de proximidad y la universalidad insurgente.

En 1878, el comunero Arthur Artaud escribió: «Por eso la Comuna de París era algo MÁS y DISTINTO de un levantamiento. Era la llegada de un principio, la afirmación de una política. En una palabra, no era una revolución más; era una revolución nueva, que llevaba en los pliegues de su bandera un programa totalmente original y característico»³⁶. Análogamente, la fotografía de barricadas era nueva y distinta; tampoco podía «sacar su poesía del pasado, sino solamente del porvenir»³⁷. La matanza con la que concluyó la Comuna es difícil de olvidar, pero una de las paradojas temporales de las fotografías es que, como cápsulas del espacio-tiempo, existen entre un instante suspendido y la anticipación, fijando un momento que parece desplegarse en el tiempo del espectador. Las fotografías de ese tipo ofrecen momentos de posibilidad efímeros pero intensos para las cosas nuevas de los trabajadores. Son una clase de «tiempo-ahora» benjaminiano en la que «lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: la imagen de la barricada es la dialéctica en reposo»³⁸. En estas fotografías, las barricadas existen como un presente eterno, como un alegórico *temps des cerises*³⁹. Estas fotografías cristalizan una temporalidad que desafía a los vencedores.

LAS BARRICADAS CONTRA LA VISIÓN BURGUESA

En *Revolution. An Intellectual History*, Enzo Traverso afirma que la barricada «alcanzó su apogeo durante la Comuna de París, antes de experimentar un declive progresivo. Pero volvió a manifestarse en Rusia en 1905 y 1917, en Berlín en 1919, en Barcelona en 1936 y 1937; en muchas ciudades europeas en 1944 y 1945, y de nuevo en París en mayo de 1968, cuando su naturaleza ya había cambiado y, privada en gran medida de sus funciones prácticas y militares, conservaba tan solo una dimensión simbólica»⁴⁰. Traverso podría haber ampliado su letanía de barricadas a lugares no europeos, desde Chile hasta Japón. No obstante, acierta al señalar que, con el avance del siglo XX, los fusiles pasaron a ser menos habituales en las barricadas y su arquitectura

114/ 35
Lefebvre, óp. cit., p. 237.
[Trad. cast., p. 278.]

36
Citado en Ross, *Communal
Luxury*, óp. cit., p. 21.
[Trad. cast., p. 29.]

37
Karl Marx, «The Eighteenth
Brumaire of Louis Bonaparte»,
en *Karl Marx and Frederick
Engels Collected Works
1851-1853*, trad. Clemens
Dutt, Rodney Livingstone,
Christopher Upward, Londres,
Lawrence and Wishart,
1979, vol. 11, p. 106. [Trad.
cast. *El 18 brumario de Luis
Bonaparte*, trad. David Álvarez
Saldaña, Ciudad de México,
El Caballito, 2013, p. 36.]

38
Walter Benjamin, *The Arcades
Project*, trad. Howard Eiland,
Cambridge (Massachusetts),
Harvard University Press, 1999,
p. 462. [Trad. cast., *Libro de los
pasajes*, trad. Luis Fernández
Castañeda, Isidro Herrera
y Fernando Guerrero, Tres
Cantos, Akal, 2004, p. 465.]

39
Le Temps des cerises [El tiempo
de las cerezas] es una conocida
canción francesa que habla del
amor y la primavera y que acabó
relacionándose con la Comuna.

40
Traverso, óp. cit., p. 189.

insurgente se convirtió en un «escenario» en el que ambos bandos podían intercambiar insultos⁴¹. Otras imágenes empezaron a dominar la imaginación revolucionaria. Pero antes de dejar atrás las barricadas deberíamos tratar la forma en que esas estructuras de insurgencia invadieron la imagen fotográfica como metáfora.

En referencia a su trabajo como fotógrafo de las protestas japonesas de 1968, Kazuo Kitai escribe: «[A] medida que pasaba el tiempo, la gente fue acostumbrándose a la vida dentro de la barricada. Era habitual ver ropa tendida, camas y espacios de vida. Muchas de mis fotografías del interior de la barricada representaban la vida cotidiana». Kitai tituló el libro de fotos resultante *Barricade* sin más. Sorprendentemente, con ello se refería tanto a su hábito o estilo pictórico como a la arquitectura insurgente: «Quería que mis fotografías fueran justo lo contrario de lo que por entonces se consideraba excelente»⁴². El documento insurgente mantiene una relación negativa con formas pictóricas más elevadas y apreciadas, desfigurando las fotografías aceptables y enfrentándose a los espectadores.

A finales del siglo XIX, las imágenes de barricadas ya habían empezado a mutar a medida que radicales que se identificaban con la clase subalterna empezaban a hacer fotografías que funcionaban, en palabras de Nesbit, como barricadas contra los espectadores burgueses⁴³. Se trataba de imágenes concebidas para bloquear o descartar la identificación y la posesión de la clase media. En su libro *Photography and Society*, la fotógrafa y crítica Gisèle Freund ofrece una aportación extraordinaria: Atget y Heinrich Zille, asegura, fueron «los padres del documental» y «los primeros de una estirpe de fotoperiodistas incorruptibles que aparecieron posteriormente, en los años treinta»⁴⁴. Sirviéndose de esas dos figuras de la izquierda que trabajaban en la fotografía, Freund vincula el vacío y los documentos de un plano bajo con una visión popular y característica de la modernidad al escribir: «Mientras que Atget fotografiaba calles desiertas, Zille se interesaba por sus habitantes. En el mercado, lo que lo atraía no era la exposición de productos, sino las mujeres que compraban. En las ferias no hacía fotografías de las atracciones o de los espectáculos, sino de los espectadores. Eso no impidió que también fotografiara el patio trasero de casas insalubres en las que vivían trabajadores y en las que los hijos de los pobres andaban descalzos». La observación de Freund se sitúa junto al comentario de Benjamin sobre Atget, el cual, dice, «casi siempre pasó de largo “ante las grandes vistas y ante los llamados “lugares turísticos””, pero no ante una larga fila de botines»⁴⁵. Era una fotografía de la vida cotidiana de la clase trabajadora.

Nesbit da forma a todo eso. Atget, hombre de la extrema izquierda, creó fotografías que rechazan el imaginario burgués de París en favor de una forma de ver alineada con la idea francesa de *le Populaire*. La de Atget era una ciudad de talleres, *petite métiers* y pequeño comercio. *Le Populaire* era una alternativa al París elitista y se centraba en el mundo

⁴¹ Éric Hazan, *The Invention of Paris. A History in Footsteps*, trad. David Fernbach, Londres, Verso, 2010, p. 241.

⁴² «A Witness to Resistance; Kazuo Kitai Interviewed by Tsuyoshi Ito», en *Aperture*, 6 de abril de 2017, <https://aperture.org/editorial/witness-resistance>. Se ha publicado una edición moderna del libro: Kazuo Kitai, *Barricade*, trad. Hiroshi Masaki, Nueva York, Harper's Books, 2012.

⁴³ Nesbit, «The Use of History», en *Art in America*, n° 74, febrero de 1986, p. 79.

⁴⁴ Gisèle Freund, *Photography and Society*, Londres, Gordon Fraser, 1980, p. 91.

⁴⁵ Walter Benjamin, «Little History of Photography», en *One-Way Street*, trad. Edmund Jephcott, Kingsley Shorter, Londres, Verso, 2021, p. 250. [Trad. cast., «Pequeña historia de la fotografía», en *Sobre la fotografía*, trad. José Muñoz Millanes, Valencia, Pre-Textos, 2005, p. 42.]



Fig. 5
NORAH SMYTH
WOMEN SELLING
DREADNAUGHT PAPER,
 CA. 1914-1915
 [MUJERES VENDIENDO EL
 PERIÓDICO *DREADNAUGHT*]

46

Nesbit, *Atget's Seven Albums*, óp. cit., p. 138.

47

Ibid., p. 132, y Nesbit, «'In the Absence of the Parisienne...', en Beatriz Colomina (ed.), *Sexuality and Space*, Nueva York, Princeton Architectural Press, 1996, pp. 306-325.

48

Nesbit, *Atget's Seven Albums*, óp. cit., p. 133. La Zona era una barriada de chabolos de las afueras de París.

49

Ibid., p. 161.

50

Ibid., p. 202.

del trabajador y sus placeres: «el quiosco, el circo, el basurero», los barrios históricos en los que se congregaba la gente trabajadora, o los bares de los muelles⁴⁶. Era en parte una visión negativa, que no quería ver o que anulaba la categoría central de la imagen burguesa de la modernidad, que ponía la mirada en la moda, en especial «el cuerpo femenino de moda, que era en realidad la parisina»⁴⁷. Nesbit califica el desplazamiento de la burguesía que hace Atget de «trabajo del sueño revolucionario», una concepción del mundo de la que se había borrado a la clase media. Atget ofrecía una imagen posible del futuro.

Atget renunció a las grandes vistas de la ciudad, a las calles anchas y a los «grandes almacenes con su abundancia de productos», los célebres emplazamientos del consumismo de clase media, en favor de los lugares y las actividades cotidianos de la clase trabajadora: imágenes de vendedores ambulantes, la Zona y sus traperos, tiendas corrientes y cabarets que servían vino peleón⁴⁸. El París que se desprende de sus documentos fotográficos excluye las imágenes repetidas hasta la saciedad de los ricos y su imaginario dominado por los placeres del consumo, y prefiere centrarse en las cosas y en la gente que queda más allá, o por debajo, de su atención: «una bolsa de patatas fritas o una de judías o un abrigo viejo»⁴⁹. En contraste con la idea habitual de la modernidad, «[r]ompió la ilusión del escaparate»⁵⁰. Y, si en algunas de esas imágenes

aparecían de vez en cuando miembros de la clase media, Atget los desfiguraba con huecos, sombras y elipsis; trabajaba contra las fachadas y la transparencia. En ese punto, cuando la forma documental coincidía con la visión subalterna, la barricada engullía la imagen. Zille hizo algo parecido, a veces proyectándose mediante su sombra en el espacio proletario.

A partir de la década de 1880, socialistas, anarquistas y feministas empezaron a hacer documentos fotográficos, aplicando la visión de plano bajo para mostrar las condiciones sociales y propugnar un cambio. Lewis Hine lo hizo tomando fotografías para campañas en contra del trabajo infantil en Nueva York. Desde entonces, ha sido elevado a la categoría de artista y sus imágenes se han separado de su función en la lucha por el cambio, pero no era el único ni mucho menos: muchos creadores de barricadas fotográficas habían empezado a forjar lo que hoy denominamos «documental»⁵¹. La sufragista y revolucionaria británica Norah Smyth documentó la lucha por el sufragio femenino y mejoró las condiciones laborales del East End londinense (fig. 5). En las imágenes de esos archivos aparecen mujeres rebeldes. En 1897, en uno de los ejemplos más imaginativos de trabajo del sueño revolucionario, unos revolucionarios irlandeses anticolonialistas introdujeron una barricada visual en la celebración de los sesenta años de reinado de la reina Victoria. Interrumpieron el espectáculo imperial y proyectaron diapositivas sobre una pantalla en la Rutland Square de Dublín, en las que aparecían figuras nacionalistas, estadísticas sociales y fotografías de William Mervyn Lawrence que mostraban desahucios rurales perpetrados por las fuerzas de ocupación coloniales. Para realzar su intervención especular, al mismo tiempo el sindicato de trabajadores eléctricos apagó las luces, con lo que la ciudad quedó sumida en la oscuridad⁵². El poder sindical combinado con documentos visuales contra el espectáculo imperial.

Hay muchos otros ejemplos que contribuyeron al movimiento documental obrero vinculado con la Internacional Comunista, pero vamos a concluir este estudio del documento y el *demos*, la visión de plano bajo y los sujetos subalternos con el fotógrafo indio Narayan Vinayak Virkar, quien en 1919 hizo una fotografía de una pared con una figura agachada delante⁵³. No hay mucho más que ver en esa imagen, tan solo una superficie pintarrajeada y algo que señala el hombre, pero con imágenes como esta cobró forma la modalidad contraforense⁵⁴. La fotografía muestra a un superviviente de la matanza de Jallianwala Bagh en el Punjab, donde soldados británicos abrieron fuego contra una multitud pacífica que protestaba por la detención de líderes independentistas, y mataron a trescientas setenta y nueve personas. El hombre duplica el documento ostensivo y declarativo al señalar unos agujeros de bala. Los documentos se habían empleado para clasificar y definir a los sujetos coloniales; ahora un documento pasaba a utilizarse a modo de testimonio, emplazando a testigos contra el poder imperial. Se le daba la vuelta al simple documento en blanco.

51

Allan Sekula, «On the Invention of Photographic Meaning», en *Photography against the Grain. Essays and Photo Works 1973-1983*, Halifax, Press of Nova Scotia College of Art and Design, 1984, pp. 3-21.

52

Ver una crónica excelente en Mark Crinson, «Dublin, 1897. The Art of (Architectural) Street Fighting», en *Perspectiva. The Yale Architecture Journal*, nº 52, 2019, pp. 47-57.

53

Sobre el papel decisivo de la fotografía obrera en lo documental, ver Jorge Ribalta (ed.), *El movimiento de la fotografía obrera (1926-1939). Ensayos y documentos*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

54

Sobre la modalidad contraforense, ver Allan Sekula, «A Portable National Archive for a Stateless People. Susan Meiselas and the Kurds/Photography at the Limits of National Identity», en Stein y Steiner (eds.), *ó.p. cit.*, pp. 235-240, y Thomas Keenan, «Counter-forensics and Photography», en *Grey Room*, nº 55, 2014, pp. 58-77.



GRANDS - PETIT
ATELIERS. LON
N. 9.

FABRIQUE
CHOCOLAT
SUISSE

1848: IMÁGENES DE LAS REVUELTAS

ANNE DE MONDENARD

En nuestro imaginario, las primeras fotografías de la historia eran con frecuencia retratos estáticos o vistas urbanas carentes de personajes, en pocos casos imágenes vinculadas a la actualidad y aún menos a revueltas populares. Las limitaciones tecnológicas hacían que los hombres y mujeres en movimiento solo pudieran ser captados, si acaso, como huellas fantasmales, y la situación revolucionaria se prestaba poco a la instalación de un aparato con un trípode en medio de una multitud alborotada. Son escasas las imágenes que evocan los hechos de febrero de 1848 en París, que obligaron a abdicar el trono a Luis Felipe I, rey de Francia, y dieron paso a la Segunda República. Cabe mencionar el daguerrotipo —actualmente en la Bibliothèque nationale de France (BNF)— de un joven insurrecto enarbolando una bandera, fechado «22.23.24 février 1848» [22.23.24 febrero 1848], en el que los lemas «*République française. Liberté. Égalité. Fraternité*» [República Francesa. Libertad. Igualdad. Fraternidad] aparecen invertidos. También un negativo en papel de Hippolyte Bayard que muestra los restos de una barricada en una rue Royale desierta —actualmente en la Société française de photographie (SFP). Sin embargo, esas imágenes de los disturbios tomadas a distancia quedaron reservadas en su día al ámbito privado.

No sucedió lo mismo con el daguerrotipo hecho por el inglés William Edward Kilburn del mitin cartista celebrado al aire libre en Londres con el objetivo de presentar en la Cámara de los Comunes (p. 5), el 10 de abril de 1848, una petición en la que se solicitaba, entre otras cosas, la instauración del sufragio masculino¹. La caída de la Monarquía de Julio, acaecida en Francia dos meses antes, había reactivado sus esperanzas. Cinco días más tarde se publicó en el semanario *The Illustrated London News* (p. 7), fundado en 1842, un fotograbado «a partir de un daguerrotipo»: hasta la invención del similigrabado a finales del siglo XIX, las fotografías se reproducían en la prensa mediante interpretaciones grabadas en madera.

CHARLES-FRANÇOIS THIBAUT
LA BARRICADE DE LA RUE
SAINT-MAUR-POPINCOURT
AVANT L'ATAQUE PAR LES
TROUPES DU GÉNÉRAL
LAMORICIÈRE, LE DIMANCHE
25 JUIN 1848 (DETALLE), 1848
[LA BARRICADA DE LA CALLE
SAINT-MAUR-POPINCOURT
ANTES DEL ATAQUE DE
LAS TROPAS DEL GENERAL
LAMORICIÈRE, DOMINGO
25 DE JUNIO DE 1848]

119/

1
Ver Fabrice Bensimon,
«Londres, 10 avril 1848.
Les Chartistes dans l'œil
du daguerréotype»,
en *Parlement[s], Revue
d'histoire politique*, n° 3,
2021, pp. 79-100.

Queda claro que Kilburn tuvo tiempo de preparar la captación de la imagen. El lugar de la reunión, el parque de Kennington Common, era por entonces un terreno no acotado de la orilla sur del Támesis. La Corona estaba inquieta y prueba de ello es que la reina Victoria se trasladó con su séquito a su residencia de Osborne, en la isla de Wight, mientras se movilizaba a una gran cantidad de policías y soldados. Kilburn, que tenía su estudio en Regent Street, arteria comercial de Londres, era conocido por sus retratos en daguerrotipo. En 1848 hizo varios del príncipe Alberto, esposo de la reina Victoria, que se colorearon como miniaturas; no se sabe si la sesión tuvo lugar antes o después del mitin cartista. La pareja real le compró también dos retratos de la cantante sueca Jenny Lind (1848). Más adelante, en 1855, la reina posó ante el objetivo de Kilburn con sus hijos.

Kilburn se sumó a la manifestación del 10 de abril de 1848, no sabemos si por encargo de *The Illustrated London News*, y utilizó un formato de placa mayor que el habitual. El fotógrafo no se mezcló con la multitud, sino que adoptó un punto de vista elevado, lo cual le permitió barrer todo el espacio, de izquierda a derecha. El grabado publicado en el semanario inglés muestra en primer plano un terreno parcialmente vacío y parece representar el fracaso de la manifestación. La multitud, menos numerosa de lo esperado, se dispersó con calma. El daguerrotipo utilizado por el grabador, que no se conserva, conformaba un panorama con dos placas más que fueron adquiridas por el príncipe Alberto incluso antes de la publicación: las dos imágenes figuran, en forma de reproducciones en copia a la sal, anotadas de puño y letra del príncipe, en un documento del 13 de abril de 1848². Esa adquisición pone de manifiesto el temprano interés de la pareja real por la fotografía vinculada a la política, recordemos que la reina Victoria había mandado fotografiar la firma del Tratado de Nankín en 1842. La combinación del grabado publicado en *The Illustrated London News* y los dos daguerrotipos (invirtiendo el orden de lectura) hace pensar en una multitud más numerosa que todavía está congregándose³. Sin embargo, el panorama no permite abarcar todo el espacio y tener constancia de la participación real.

El grabado recogía unos hechos lo bastante importantes para que el semanario *L'Illustration*, fundado en 1843, lo reprodujera en Francia el 22 de abril de 1848 con el título de «Manifestation chartiste à Kennington Common» [Manifestación cartista en Kennington Common], aunque sin hacer referencia al daguerrotipo⁴. Es posible que esta información se perdiera, ya que no habría sido la primera vez que la publicación publicaba un grabado a partir del semanario⁵. Poco más de dos meses después del mitin londinense, en París se produjeron las dramáticas jornadas de junio de 1848, en las que los obreros se manifestaron contra el cierre de los talleres nacionales creados tras la revolución de febrero para dar trabajo a los desempleados.

2

Agradezco esta información a Alessandro Nasini, conservador de fotografía sénior del Royal Collection Trust, a través de un correo electrónico del 28 de enero de 2022.

3

Bensimon, óp. cit., p. 88.

4

Ver la p. 3 de dicho número.

5

Ver el grabado del fuerte de San Juan de Ulúa de Veracruz «a partir de una vista tomada con daguerrotipo», en *L'Illustration*, 26 de agosto de 1843, p. 404, señalado en Thierry Gervais, *L'Illustration photographique. Naissance du spectacle de l'information, 1843-1914*, tesis de la École des hautes études en sciences sociales, 6 de noviembre de 2007, p. 7.

Numerosas barricadas, levantadas a partir del 23 de junio, fueron escenario de sangrientos enfrentamientos con las tropas fieles al régimen en los que hubo miles de muertos en cuatro días. El 8 de julio de 1848, *L'Illustration* dedicó un número especial a esas jornadas de junio (el del 1 de julio no había podido publicarse debido a la situación) en el que publicó dos grabados uno al lado del otro, los dos confeccionados, según revelaba el pie, «d'après une planche daguerréotypée par M. Thibault» [a partir de una placa daguerrotipada por el señor Thibault]. A un lado aparecía «La barricade de la rue Saint-Maur-Popincourt le dimanche» [La barricada de la rue Saint-Maur-Popincourt el domingo, p. 6] y al otro, «le lundi après l'attaque» [el lunes después del ataque], es decir, una vez desalojados los insurrectos. El lector, por su parte, debía imaginarse los hechos en sí: la sangrienta caída de la barricada.

El fotógrafo contempló la barricada levantada en la esquina de la rue Saint-Maur y la rue du Faubourg-du-Temple desde una ventana. Ese punto de vista, habitual en la década de 1840, permitía tomar vistas urbanas a resguardo del alboroto y cerca de los productos químicos necesarios para las manipulaciones. Louis Daguerre lo había adoptado en 1838 para fotografiar el boulevard du Temple desde lo alto (pp. 86-87). También podemos mencionar las pruebas hechas por Jules Itier desde su ventana parisina, en 1842, antes de partir hacia Senegal, así como las de Hippolyte Fizeau y Léon Foucault realizadas en esa misma época⁶. A diferencia de ellos, Thibault no es generalmente conocido como fotógrafo. Solo tenemos constancia de tres daguerrotipos suyos, precisamente los realizados en junio de 1848 desde esa ventana, uno conservado en el Musée Carnavalet y los otros dos en el Musée d'Orsay. Las inscripciones grabadas con punzón en las placas indican que las preparó Pierre-Ambroise Richebourg, una figura importante de los inicios de la fotografía en París. Fabricante y proveedor de instrumentos y accesorios, también daba clases y recibía numerosos encargos públicos durante el Segundo Imperio.

Las investigaciones del historiador Olivier Ihl han permitido identificar no solo el edificio desde el que se tomaron las imágenes —el 92 (hoy 94) de la rue du Faubourg-du-Temple—, en un barrio popular del este parisino, sino también averiguar el nombre del inquilino del piso en cuestión, que en efecto se llamaba Thibault, y descubrir información sobre su relación con Richebourg⁷. Nacido en París en 1801, Charles François Thibault, hijo de un encargado de caja, fue autor de varias patentes, director de seguros en el momento de su boda en 1849 y finalmente rentista al final de su vida⁸. Hoy podemos añadir que falleció el 9 de junio de 1871⁹. Su único vínculo con la fotografía es Richebourg. Los dos hombres se conocían antes de esas jornadas de junio de 1848 y se trataron posteriormente. Sin embargo, sigue habiendo varios interrogantes. ¿Cuándo y por qué decidió Thibault

6

Ver las placas PH2291, PH2292, PH20123 y PH20124 conservadas en el Musée Carnavalet.

7

Olivier Ihl, *La Barricade renversée. Histoire d'une photographie, Paris 1848*, Vulaines-sur-Seine, Éditions du Croquant, 2016.

8

Ver el acta de matrimonio con Charlotte Vincente Pauline Dulac (1802-1869), en Saint-Mandé el 29 de septiembre de 1849, en Archives départementales du Val-de-Marne, 1 MI 2597, acta n° 26, p. 506; y el certificado de defunción de ella, en el distrito 12 de París, el 10 de noviembre de 1869, en Archives de Paris, V4E 1561, acta n° 3491.

9

AÑO MC/ET/LXVIII/1232, sucesión de la señora de Charles François Thibault, 10 de marzo de 1871-11 de junio de 1873.

fotografiar las barricadas desde su ventana? ¿Cuándo se abasteció del material necesario (cuarto oscuro, óptica, chasis, placas, productos químicos) y desde cuándo dominaba el proceso? Lo cierto es que en esa época, como demuestran las pruebas y errores de Itier desde su ventana, hacía falta bastante más que unas pocas horas para conseguirlo.

A pesar de que los primeros enfrentamientos sangrientos, durante los cuales se derribó y después se reconstruyó la barricada de la rue Saint-Maur, tuvieron lugar el 23 de junio, Thibault dejó constancia de la continuación de la revuelta el día 25 por la mañana. ¿Lo hizo solo o con la ayuda de otra persona, tal vez Richebourg? No lo sabemos. El caso es que con pocos minutos de diferencia se tomaron dos daguerrotipos horizontales de la calle desierta, cubierta por tres barricadas (una cuarta, delante de su casa, no entró en el campo de visión¹⁰). En los dos casos, la calzada desempedrada recuerda un amplio charco de agua. Aunque los vecinos se esconden detrás de los postigos, identificamos aquí y allá alguna presencia humana. En la placa conservada en el Musée Carnavalet, una cabeza tocada con un gorro blanco mira cómo trabaja el fotógrafo; en la del Musée d'Orsay, desplazada ligeramente hacia la derecha, unos cuantos insurrectos afianzan la primera barricada, a la altura de la rue Saint-Maur. A la mañana siguiente, el 26 de junio, unas horas después de la reconquista de la calle por parte del general Lamoricière, lo que había provocado numerosas víctimas, Thibault tomó una tercera imagen, en esa ocasión vertical —conservada también en el Musée d'Orsay—, utilizando una placa que no era del todo rectangular y estaba cortada de forma más burda por arriba, como si se hubiera confeccionado con un resto de metal. La calle había recuperado su animación. Los vecinos, que habían salido en masa, se mezclaban con los miembros de la Guardia Nacional. Las barricadas se estaban desmontando.

De alguna manera *L'Illustration* tuvo conocimiento de estos daguerrotipos y encargó a un grabador que interpretara dos de ellos. Ese artesano anónimo los dibujó dentro de un óvalo, en sentido vertical, para permitir una mejor comparación: el antes y el después de la batalla. Para los hechos del 25 de junio utilizó el daguerrotipo en el que la calle está más centrada —una de las conservadas en el Musée Carnavalet. Para el del día 26, reinterpretó con más libertad los movimientos de la multitud. Con esa yuxtaposición, da la impresión de que el semanario pretende relatar el fracaso de una insurrección contra la República. ¿Y Thibault? ¿Qué relataba? El 25 de junio, su punto de vista recuerda el de un atrincherado, alguien emboscado por encima de la última barricada que ofrece un contracampo a los relatos y las litografías desde la perspectiva de los defensores del orden. La imagen del 26 de junio podría entenderse como la visión de un defensor del orden reencontrado. Según Ihl, durante la Monarquía de Julio (1830-1848) Thibault y Richebourg habían sido «republicanos comprometidos».

En 1848, siendo presidente de un club fraternal de Faubourg-du-Temple, Thibault se mostraba tendente al respeto al sufragio, pero no favorable a la inclusión del derecho de insurrección en la Constitución francesa¹¹. En realidad, los tres daguerrotipos son más bien el resultado de un ángulo forzado (desde la ventana) y no convierten al fotógrafo en partidario ni de los insurrectos ni de la vuelta al orden, sino en observador privilegiado de un acontecimiento político sucedido delante de su vivienda.

Existen en la historia pocos equivalentes de esas imágenes de rebeldía popular de 1848, tanto en Londres como en París, tomadas en el acto. Por ese motivo, *L'Illustration* reunió los dibujos hechos a partir de los daguerrotipos de Thibault y Kilburn en un completo volumen de seiscientos grabados publicado en cien entregas a partir de agosto de 1848: *Journées illustrées de la Révolution de 1848. Récit historique de tous les événements accomplis depuis le 22 février jusqu'au 21 décembre 1848* [Días ilustrados de la Revolución de 1848. Relato histórico de todos los acontecimientos que tuvieron lugar del 22 de febrero al 21 de diciembre de 1848]. Sin embargo, en ese caso el nombre de Thibault ya no aparecía vinculado a las imágenes; se desconoce quién solicitó que se retirase.

Las placas fotográficas cayeron en el olvido hasta la década de 1970. Hubo que esperar a 1987 para que Frances Diamond publicara las de Kilburn adquiridas por el príncipe Alberto en su libro *Crown and Camera*, mientras que la existencia de una tercera placa quedaba sin resolver. En cuanto a los tres daguerrotipos de Thibault, su destino sigue siendo incierto. Parece ser que el autor de las imágenes confió o regaló dos a su amigo Jean Pierre Piver, propietario y residente del 92 de la rue du Faubourg-du-Temple, desde donde se habían tomado. Piver, que fue testigo de su boda en 1849, colgó en la sala de estar de su casa los «dos cuadros al daguerrotipo»¹² en marcos de madera negra estilo Napoleón III. El rastro de las dos placas se perdió durante más de un siglo antes de reaparecer en 1970 en el barrio de Les Halles, donde fueron adquiridas por el conde Geoffroy de Beaufort. Posteriormente, en mayo de 2002, el Musée d'Orsay las adquiriría en subasta en Londres.

El destino de la tercera placa parisina, del 25 de junio, es todavía más incierto. Pasó de las manos de Thibault, fallecido sin descendencia en 1871, a las de Auguste Luttringer, quien, junto con su hermano Charles, era propietario del negocio de enmarcado Ch. Luttringer, fundado en 1863 por su tío paterno¹³. El comercio, especializado en el enmarcado de dibujos, grabados y acuarelas, anunciaba también servicios de «paspartú para fotografía» y es posible que fuera responsable de la cartela y el esmerado paspartú del daguerrotipo. Auguste Luttringer donó la placa, que tildó de «antiguo recuerdo familiar»¹⁴, al Musée Carnavalet en 1934, el mismo año en que el negocio familiar,

11

Ihl, 6p. cit., pp. 21 y 78-83.

12

Archives nationales MC/ET/XXXVIII/1064. Inventario tras el fallecimiento de Marie Catherine Delépine, señora de Piver, el 17 de diciembre de 1851.

13

Auguste, nacido el 13 de abril de 1869 en Ranspach, falleció el 28 de abril de 1947 en Saint-Maur. Charles, nacido el 12 de septiembre de 1864 en Ranspach, falleció el 28 de julio de 1932 en Saint-Maur. Tenían un hermano menor llamado Auguste, también enmarcador, nacido en Ranspach el 18 de junio de 1875 y fallecido el 2 de junio de 1900 en el distrito 10 de París. Los tres eran hijos de Séraphin y Marie Anne Luttringer. Su tío Charles, nacido el 29 de diciembre de 1935 en Ranspach y veterano del 56 regimiento de línea del cuartel Napoleón, falleció el 7 de agosto de 1895 en Saint-Maur.

14

Carta de A. Luttringer al conservador del Musée Carnavalet, 19 de junio de 1934, Musée Carnavalet, 1 AH 53.

con sede en el 48 de la rue du Faubourg-Saint-Denis desde 1899, pasó a llamarse maison Luttringer¹⁵. No obstante, la placa, recibida por el conservador Jean Robiquet en el año de su jubilación, quedó olvidada en los almacenes del museo y, pese a ser una pieza singular, no se incluyó entre las dos mil obras de la exposición *La révolution de 1848* [La revolución de 1848], organizada por la BNF en 1948, pese a que François Boucher, por entonces conservador del Musée Carnavalet, formaba parte del Comité Nacional del Centenario y su museo fue uno de los prestadores de la muestra. Se trataba de una exposición que presentaba otras fotografías relacionadas con los hechos de 1848, en especial el retrato ya mencionado de un insurrecto de febrero — de la colección Sirot, actualmente en la BNF— y un daguerrotipo de un cuarto de placa de la columna de la Bastilla —actualmente en la SFP— procedente de un conjunto de seis daguerrotipos hechos hacia 1848, entre las que destaca una vista del Panteón, no seleccionada para la exposición, en la que se distinguen fusiles. En 1989, Françoise Reynaud, conservadora del Musée Carnavalet, atribuyó esas seis imágenes al pintor de marinas danés Anton Melbye, que vivió en París de 1847 a 1858 y coleccionaba fotografías que lo ayudaban en su labor pictórica¹⁶. La muestra conmemorativa de 1948 presentaba también dos copias nuevas a partir de negativos en papel de Bayard. La primera imagen, ya mencionada y fechada en marzo de 1848, presenta los restos de barricadas de la rue Royale con un árbol de la libertad en mitad de la calzada. En la segunda vemos el altar levantado por las víctimas de las jornadas de junio en la place de la Concorde el 6 de julio de 1848. En ninguna de las dos fotografías hay personas.

La atribución de los tres daguerrotipos a Thibault, nombre que, en realidad, se mencionaba ya en su aparición original en *L'illustration* el 8 de julio de 1848, también fue caótica. Al publicar en 1975 las dos obras que tenía en su poder, Beaufort aseguró que eran el «reportaje fotográfico más antiguo conocido (editado por primera vez en el mundo)»¹⁷. El coleccionista no pudo asignarles un autor, ya que se basaba en el volumen *Journées illustrées de la Révolution de 1848*, que indicaba únicamente «Barricade Saint-Maur-Popincourt avant (ou après) l'attaque» [Barricada de Saint-Maur-Popincourt antes (o después) del ataque], si bien las fechas dadas por Beaufort (25 y 26 de junio) eran exactas. No sucedió lo mismo en otra obra de 1975: un libro sobre el barrio parisino de Belleville que reproducía la vista del 25 de junio, vinculándola a los hechos de la Comuna de París¹⁸.

En 1978, el coleccionista Gilbert Gimon atribuyó con claridad la pareja de obras de Beaufort a Thibault¹⁹ y no se equivocó de acontecimiento histórico, pero sí al ubicar la toma en la rue de la Folie-Méricourt. Este error sugiere que tal vez Gimon conocía el daguerrotipo del Musée Carnavalet y lo ignoró; o, más probablemente, que la imagen era entonces todavía desconocida. Su cartela, colocada en el

¹⁵
Annuaire-almanach du commerce, de l'industrie, de la magistrature et de l'administration, París, Firmin-Didot frères, 1899, 1933 y 1934.

¹⁶
Paris et le daguerreotype [cat. exp.], París, Paris Musées, 1989, pp. 248-249.

¹⁷
Jean-Claude Baudot, *Who's What. L'Annuaire des collectionneurs*, París, Stock, 1975, pp. 812-813.

¹⁸
Clément Lépidis y Emmanuel Jacomin (eds.), *Belleville*, París, Henri Veyrier, 1975, p. 263.

¹⁹
Gilbert Gimon, «1848. Paris se révolte. Thibault photographie les barricades», en *Prestige de la photographie*, n° 4, junio de 1978, pp. 157-159.

paspartú, no presenta ambigüedad alguna sobre el lugar ni tampoco sobre la fecha: «Barricades dans le Faub^s du Temple le 25 juin 1848 à 7h ½ du matin» [Las barricadas del Faubourg du Temple el 25 de junio de 1848 a las 7 y ½ de la mañana]. Sin embargo, debido a los pies de imagen cambiantes de *L'Illustration*, esa cartela no se tuvo en cuenta cuando en 1989 se reunieron las tres placas para la exposición *Paris et le daguerréotype* [París y el daguerrotipo]. El lugar en que tomaron las imágenes seguía sin estar claro en 2003 en la muestra *Le daguerréotype français* [El daguerrotipo francés] del Musée d'Orsay. ¡Hl lo desvelaría definitivamente en 2016 al confirmar la información de la cartela.

Desde 1989, las tres placas hechas en París se han presentado con frecuencia como las primeras fotografías vinculadas a hechos políticos y difundidas en la prensa mediante ilustraciones. Eso supone olvidar las imágenes de Kilburn. Sería más exacto decir que todos esos daguerrotipos del año 1848 constituyen una arqueología del reportaje fotográfico, ya que construyeron durante los hechos un relato en varias imágenes. Thibault y Kilburn lo hicieron desde un mismo punto de vista, el primero dejó la cámara sin moverse y en dos días distintos, el segundo en el mismo momento y barriendo el espacio de izquierda a derecha. Uno y otro dan fe de revueltas populares y de su fracaso. Ni uno ni otro se suman a esos movimientos, pero sus imágenes ilustran a su manera una fórmula utilizada por las agencias fotográficas de prensa a partir de la década de 1960 y todavía más pertinente desde la aparición de Internet, de los teléfonos móviles y de las redes sociales: siempre habrá un fotógrafo, aficionado o profesional, que dé fe de un acontecimiento²⁰.

125/



EXCEPCIONAL- MENTE TÍPICOS: REVOLUCIONES SUBLIMINALES EN EL ÁMBITO DEL RETRATO FOTOGRAFICO HACIA 1848 EN EUROPA CENTRAL

PETRA TRNKOVÁ

127/

Como en otros conflictos militares, durante la agitación revolucionaria de finales de la década de 1840 en Europa la demanda de retratos aumentó considerablemente. En aquella ocasión, la fotografía tuvo también, junto con las litografías y las xilografías destinadas a la prensa, un espacio relativamente amplio, como modelo para artes gráficas y como medio visual autónomo. Si la demanda de retratos de todo tipo aumentó no fue solo por el deseo del público de orientarse entre la gran cantidad de nuevos nombres surgidos de repente en el espacio público, ya fueran políticos, comandantes de la Guardia Nacional o víctimas de enfrentamientos callejeros¹. En el contexto de la fotografía, existía también el deseo de preservar un recuerdo personal fiel de un periodo que influyó sustancialmente en el camino de la sociedad en su conjunto, así como en el destino de los individuos. A pesar de la abundancia de material, que puede encontrarse en innumerables colecciones europeas, esos retratos tienen un papel bastante reducido en la historiografía de la fotografía por motivos obvios: la mayoría de las fotografías son obras mediocres y anónimas en todos los sentidos; no conocemos el nombre de su fotógrafo, la identidad de su modelo, el lugar de su creación ni su procedencia. Sin embargo, esa producción es extraordinaria no solo por su volumen, sino también por el campo que abarca y, sobre todo, por su evidente vinculación con los años revolucionarios de 1848 y 1849.

1

Ver, por ejemplo, Detlef Hoffmann y Ute Wrocklage, «Die daguerreo-typisierten Männer der Paulskirche. Parlamentarierportraits der ersten deutschen Nationalversammlung in Frankfurt 1848/49», en Bodo von Dewitz y Reinhard Matz (eds.), *Silber und Salz. Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum 1839-1860*, Colonia, Edition Braus, 1989, pp. 401-437; Monika Faber, «1848. Daguerreotypien als Fetisch und Bildpropaganda», en Maren Gröning y Monika Faber, *Inkunabeln einer neuen Zeit. Pioniere der Daguerreotypie in Österreich 1839-1850*, Viena, Albertina, 2006, pp. 164-170; y Petra Trnková, «Anastas Jovanović. Photographer of the New Slovak Political Representation», en *RIHA Journal*, n° 0273, 2022, <https://doi.org/10.11588/riha.2022.1.87886>.

El significativo papel de la fotografía en los acontecimientos europeos de 1848 y 1849 se hace evidente gracias a la abundancia de retratos fechados con claridad de los nuevos representantes políticos y de otras figuras públicas destacadas, fotografías que en muchos casos son las más antiguas que se conservan de esos personajes. Además de esos retratos, se hizo una cantidad considerable de fotografías de miembros de comunidades marginadas a los que la revolución ofreció de forma temporal privilegios nuevos y hasta entonces inconcebibles, como la libertad de expresión y de asociación, el derecho a llevar armas y uniforme, a fumar en público, a asistir a las sesiones parlamentarias o incluso a elegir a sus representantes en el Parlamento. Pero ninguna de estas personas formaba parte del proletariado. El derecho a hacerse un retrato fotográfico siguió estando determinado por unas condiciones económicas: la práctica cultural del retrato fotográfico siguió siendo dominio de la nobleza, la burguesía y la intelectualidad, o de las clases más o menos acaudaladas y educadas, no de los trabajadores². Entre quienes, gracias a los procesos democratizadores y liberalizadores del periodo revolucionario, pasaron de repente a ser una parte mucho más visible del espacio público, y pudieron dejar constancia de esa situación extraordinaria en forma de retratos fotográficos, había estudiantes, mujeres y miembros de las comunidades nacionales emergentes.

En su conjunto, esos retratos son notables por su cantidad y por su naturaleza dual. Son distintos y parecidos al mismo tiempo, fácilmente identificables con los años revolucionarios de 1848 y 1849, independientemente de su origen geográfico o etnográfico; es decir, son «excepcionalmente típicos» —diversos pero con un mismo aspecto— y, al igual que en el caso de otras manifestaciones de ese periodo (como folletos, caricaturas o música), no se pone en duda el contexto de su creación³. Esa ambivalencia, evidente tanto en contextos nacionales como internacionales, es un detalle notable que apunta a una estructura oculta más amplia y a un tema prolífico desde el punto de vista epistemológico.

Una clave para identificar e investigar los retratos de los miembros de sectores marginados de la sociedad generados a partir de los acontecimientos revolucionarios de 1848 y 1849 es el «atuendo revolucionario». A diferencia de otros uniformes, no era solo un privilegio y un símbolo de distinción social, sino también una clara manifestación de afiliación política y una prueba de participación activa en los hechos revolucionarios⁴. Ese atuendo podía adoptar la forma de un uniforme completo o un tocado específico (especialmente, al principio, el característico sombrero calabrés decorado con plumas de avestruz), una escarapela o un brazaletes de color en la manga. Este es también el caso de un retrato anónimo en daguerrotipo de un legionario,

128/

² Ver Elizabeth A. McCauley, *A. A. E. Disdéri and the Carte de Visite Portrait Photograph*, New Haven, Yale University Press, 1985, p. 30; y Carlo Ginzburg, «Microhistory. Two or Three Things That I Know about It», en *Critical Inquiry*, vol. 20, nº 1, 1993, p. 21.

³ Edoardo Grendi, «Micro-analisi e storia sociale», en *Quaderni storici*, vol. 35, nº 2, 1977, pp. 506-520; y Matti Peltonen, «Clues, Margins, and Monads. The Micro-micro Link in Historical Research», en *History and Theory*, vol. 40, nº 3, 2001, pp. 347-359.

⁴ Michaela Marek, «“Prag 1848/49” und die nationale Symbolik in der Tschechischen populären Druckgraphik», en Rudolf Jaworski y Robert Luft (eds.), *1848/49—Revolutionen in Ostmitteleuropa*, Múnich, R. Oldenbourg Verlag, 1996, pp. 124-125.

probablemente miembro de la Legión Académica de Praga, que se desvía del patrón internacional solo con las franjas en rojo y blanco de los pantalones y un brazalete que indica una vinculación con el «elemento eslavo». De todos modos, la existencia misma de esos uniformes, que los convertía en una señal entendida universalmente, era más importante que la forma concreta que adoptaran⁵.

LOS ESTUDIANTES

Desde el principio, entre los protagonistas más visibles y activos del proceso revolucionario estuvieron las legiones académicas armadas formadas en el Imperio austríaco en marzo de 1848. Su objetivo principal era el mantenimiento del orden, pero muchos de sus miembros, en su mayoría estudiantes universitarios, estaban implicados no solo en negociaciones políticas, sino también en celebraciones, protestas y, en última instancia, luchas en las barricadas. Las legiones, como la burguesa Guardia Nacional, no tardaron en adquirir un aspecto organizativo concretado en uniformes o símbolos distintivos como parches y gorras que, en la primera fase de la revolución, indicaban la afiliación a una facultad y el rango, y no reflejarían hasta más adelante la afiliación nacional o étnica del portador. Las armas pasaron a ser de inmediato la parte más espectacular y universal de los uniformes de los estudiantes legionarios. Al igual que en el caso del atuendo, la elección del arma dependía principalmente de la disponibilidad. Se veían sobre todo sables, bayonetas o rifles procedentes del arsenal doméstico o de la armería municipal. El franciscano praguense Otto Kröpfel describió muy claramente el militarismo del mundo académico en 1848: «En aquella época los alumnos no aprendían nada, solo se formaban en el empleo de armas, hacían guardia de honor delante de la casa de sus profesores, en aquel momento oficiales, cantaban canciones por la calle, fumaban e iban a las tabernas; las escuelas se convirtieron en cuarteles»⁶.

La descripción de Kröpfel se refleja en un doble retrato en daguerrotipo, actualmente en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (fig. 1), que muestra a dos jóvenes que son un ejemplo casi ideal de los miembros de la Legión de la Universidad de Praga en la primavera de 1848. Aunque desconocemos la identidad del que aparece a la izquierda, sabemos que a su lado está Franz Fridrich, a la sazón alumno de la Facultad de Derecho de la Universidad de Praga y más tarde próspero fotógrafo de la ciudad. Fridrich era de la familia relativamente acomodada de un antiguo alcalde de la ciudad de Mělník (Bohemia Central). Los documentos de archivo y los recuerdos de sus contemporáneos indican que llevó una vida de estudiante excéntrica y aventurera, como sugieren quizá la pose y el atuendo elegidos para el

129/

⁵
Jan Randák, «Symbolické chování v revoluci 1848. Revoluční moda», en *Český lid*, vol. 93, n.º 1, 2006, p. 49.

⁶
Otto Kröpfel, «Mé upomínky na pražské události v roku 1848 a v následujících letech», en *Čas*, vol. 3, n.º 2, 1898, p. 11.

Fig. 1
 AUTOR DESCONOCIDO
 RETRATO DE FRANZ FRIDRICH
 (NACIDO MELNIK BÖHMEN)
 CON UN AMIGO,
 DÉCADA DE 1840



retrato, en el que, además de la gorra de la Facultad de Derecho, luce guantes «caballerosos», una pipa y una camisa abierta de forma llamativa⁷. El retrato, creado posiblemente en el estudio del daguerrotipista praguense Wilhelm Horn, evoca también un aspecto importante de la fase inicial de los acontecimientos revolucionarios en Austria; esto es, la teatralidad de los participantes y de la revolución en sí: según muchos testigos, las escenas callejeras que se veían en Austria en esa época parecían más acordes con representaciones teatrales improvisadas que con la realidad⁸.

⁷
 Jiří Koliš, *František Fridrich. The Prominent Photographer of 19th-Century Prague*, Praga, PETIT, 2018, pp. 83-84, 96-97.

⁸
 Ver, por ejemplo, Anton Springer, *Aus meinem Leben*, Berlín, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung, 1892, pp. 126-129.

LAS MUJERES

Durante un breve periodo, la revolución de Austria contribuyó significativamente a la emancipación de las mujeres. Los patrones de género tradicionales se pusieron en cuestión en distintos campos, el tópico

de la mujer pacífica y delicada se hizo añicos, las mujeres obtuvieron algunos privilegios civiles y el abanico de funciones que podían desempeñar en la esfera pública se amplió⁹. Muchas mujeres se animaron a participar en los hechos revolucionarios con un espíritu «maternal» tradicional, que se manifestaba en la recogida de donaciones de material, en el cuidado de los enfermos o en la ayuda para organizar celebraciones revolucionarias. Otras tomaron las armas y se vistieron para luchar en las barricadas, y un número nada insignificante de burguesas intentó entrar en el mundo de la política, al considerarse individuos políticos que, al igual que los hombres, podían reclamar todos los derechos civiles. Sin embargo, predominó el primer tipo, bastante común y por lo tanto menos visible, de modo que son muchos menos los retratos fotográficos femeninos que pueden identificarse con los hechos revolucionarios de 1848 y 1849. Muchas revolucionarias aparecen en litografías, pero, en general, «a pesar del papel considerable de las mujeres, [...] el recuerdo de la revolución se forjó mediante imágenes masculinas»¹⁰.

Uno de los pocos retratos fotográficos que pueden mencionarse en relación con la emancipación de la mujer a raíz de la revolución de finales de la década de 1840 es un daguerrotipo anónimo de la colección del Höhere Graphische Bundes-Lehr- und Versuchsanstalt [Instituto Federal Superior para la Enseñanza y la Investigación Gráficas] de Viena que en la actualidad se encuentra en préstamo permanente en la Albertina (fig. 2). Por desgracia, ese retrato de una revolucionaria con una pipa y un folleto está muy dañado, de modo que muchos detalles, incluido el paisaje urbano de la esquina inferior derecha, son ilegibles. De todos modos, se puede deducir que la modelo era una persona de un entorno burgués liberal y políticamente activo. Es probable que estuviera vinculada al movimiento de emancipación vienés, en concreto a la Wiener Demokratischer Frauenverein [Asociación Vienesa de Mujeres Democráticas], una entidad femenina fundada a finales de agosto de 1848 y comprometida con los ideales internacionales de la igualdad y la solidaridad, sin importar la nacionalidad y el nivel económico. Aunque la asociación solo existió durante dos meses antes de que se prohibieran sus actividades tras la derrota de la revolución en el otoño de 1848, logró el respaldo de centenares de mujeres y hombres e incluso tuvo un papel activo en las negociaciones políticas oficiales en la metrópoli. El retrato es aún más interesante por el hecho de que también se conserva otro de un guardia nacional tomado en el mismo estudio y con la misma decoración pictórica (fig. 3). Ambas fotografías se describen en el catálogo de la colección de la Albertina, la segunda como «retrato de un hombre de uniforme», mientras que la primera se interpreta como «retrato de una actriz vestida para interpretar un personaje masculino»: las mujeres emancipadas que llevaban ropa masculina solían ser objeto de mofa y desdén, así como de muchas

9
Gabriella Hauch, *Frau Biedermeier auf den Barrikaden. Frauenleben in der Wiener Revolution 1848*, Viena, Verlag für Gesellschaftskritik, 1990.

10
Axel Körner, «The European Dimension in the Ideas of 1848 and the Nationalization of Its Memories», en Axel Körner (ed.), *1848—A European Revolution? International Ideas and National Memories of 1848*, Londres, Macmillan Press, 2000, p. 17.

caricaturas, actitudes que se intensificaron al extenderse la utilización de atuendos revolucionarios¹¹.

DE LO INTERNACIONAL A LO NACIONAL

A medida que avanzaba el proceso revolucionario y la atención pasaba de las ideas internacionales originales a la ambición nacional, los atuendos revolucionarios se convirtieron cada vez más en una expresión de distinción nacional. No solo aparecieron en el espacio público los colores y emblemas nacionales, sino también trajes típicos completos, tanto tradicionales como de reciente creación. En la multiétnica Austria, la importancia repentina de los atuendos nacionales diferenciados fue especialmente evidente entre las minorías eslavas. Los checos, sobre todo los de Praga, emprendieron un camino concreto. Descontentos con los trajes tradicionales de los campesinos bohemios y moravos, decidieron diseñar un nuevo traje nacional que fuera «fiel desde el punto de vista histórico», cómodo y también lo bastante representativo; es decir, que no rebajara a su portador en la alta sociedad. Se buscaron modelos «auténticos» en los trajes típicos de otras tribus eslavas, así como en la historia (por ejemplo, en el Renacimiento o los periodos protoeslavos)¹². Esa «fantasía atávica» en torno a las tradiciones nacionales checas no solo estimuló el pensamiento nacionalista, sino que también dio lugar a toda una serie de atuendos que eran una mezcla de elementos historicistas, elementos encontrados en los trajes tradicionales de polacos y serbios, y una buena dosis de romanticismo¹³.

El interés de gran parte de la población checa por el traje típico nacional aumentó durante el Congreso Esloveno de Praga de junio de 1848, que reunió a centenares de eslavos procedentes de Austria y otros países vestidos con atuendos tradicionales¹⁴. La población local trató de adaptarse a esa concentración nunca vista de trajes eslavos en las calles y se hizo ropa del mismo estilo, en función de sus posibilidades económicas. La obsesión por los trajes típicos, que no terminó con el Congreso Esloveno, sino que prosiguió en la Asamblea Imperial de Viena, no tardó en ser objeto de crítica por parte de distintos componentes del espectro político y social. Por ejemplo, según el revolucionario socialista alemán Friedrich Engels los trajes prehistóricos de los participantes y los discursos sentimentales recordaban con razón la era del entusiasmo pangermánico, mientras que el liberal praguense Anton Springer vio en esa locura por los trajes una vinculación con la violencia revolucionaria o, mejor dicho, con la mala interpretación de que la caída de la anterior clase dirigente absolutista del país dejaba paso al derecho absoluto de la población

¹¹ Gabriella Hauch, «Did Women Have a Revolution? Gender Battles in the European Revolution of 1848/49», en Körner (ed.), *op. cit.*, p. 76.

¹² Mirjam Moravcová, *Národní oděv roku 1848. Ke vzniku národně politického symbolu*, Praga, Academia, 1986.

¹³ Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, 2006, pp. xiv.

¹⁴ Ver, por ejemplo, Josef J. Toužimský, *Na úsvitě nové doby. Dějiny roku 1848. V zemích českých*, Praga, Josef R. Vilímek, 1898, pp. 468-526.



Fig. 2
AUTOR DESCONOCIDO
*BILDNIS EINER
SCHAUSPIELERIN IN
HOSENROLLE MIT LANGER
PFEIFE, NEBEN SICH EIN
ARCHITEKTURFOTO, CA. 1850*
[RETRATO DE UNA ACTRIZ
EN PANTALÓN CON PIPA
LARGA, JUNTO A ELLA
UNA FOTOGRAFÍA DE
ARQUITECTURA]



Fig. 3
AUTOR DESCONOCIDO
*BILDNIS EINES HERREN
IN UNIFORM MIT
ARCHITEKTURFOTO IM
VORDERGRUND, CA. 1850*
[RETRATO DE UN
CABALLERO DE UNIFORME
CON FOTOGRAFÍA DE
ARQUITECTURA EN
PRIMER PLANO]



Fig. 4
**JAN MALOCH Y
 JOSEF MÁNES**
 DAGUERROTIPOS, 1848

15
 Jan Janko y Soňa Štrbáňová,
Věda Purkyňovy doby, Praga,
 Academia, 1988, p. 148; y
 Springer, óp. cit., pp. 127-128.

16
 Marek, óp. cit., pp. 124-125;
 Moravcová, óp. cit. y Petra
 Tinková, «Photography
 in 1848. Five Case Studies
 from Central Europe», en
History of Photography, vol. 43,
 nº 3, 2019, pp. 244-246.

17
 Mirjam Moravcová, «Slovanské
 inspirace českého 'národního'
 odívání. Léta 1848-1850»,
 en Zdeněk Hojda, Marta
 Ottlová y Roman Prahel (eds.),
*Slovanství a česká kultura 19.
 století*, Praga, KLP, 2005, p. 273.

a expresar su opinión, ya fuera mediante un traje nacional, un folleto o un arma¹⁵.

El cambio en la «moda» de los ideales internacionales a las reivindicaciones nacionales queda bien ilustrado en un doble retrato en daguerrotipo procedente del patrimonio del reconocido pintor checo Josef Mánes (fig. 4), que también creó varios diseños de trajes publicados en la prensa checa¹⁶. Mientras que en uno de los retratos aparece un Mánes revolucionario con un sombrero calabrés blanco, en el otro lo vemos con un prototipo del traje nacional y posando como representante del movimiento nacional checo. El traje típico de Bronowice (Cracovia) se utilizó de modelo, con bombachos de rayas metidos por dentro de las botas, una chaqueta con flecos y un sombrero con una pluma de pavo real. Sin embargo, la versión de Mánes, que incluye también el sable revolucionario casi obligatorio, se basa, a diferencia del original cracoviano, en la moda urbana del momento, con mangas estrechas y un corte ajustado. La participación del pintor en la creación y la promoción del traje nacional checo no fue ninguna coincidencia; encajaba tanto en la actualidad como en su propia producción artística y sus reflexiones sobre el llamado «estilo nacional», que tenía matices políticos y sociales¹⁷.

Los años revolucionarios de 1848 y 1849 no solo dieron lugar a una serie de hechos de gran peso, sino también a una fuerte necesidad de dejar constancia de ellos, intervenir en ellos y conservarlos en la memoria, ya fuera con crónicas, litografías, artículos de prensa o

fotografías. El abundante material conservado, que sin duda no es más que una pequeña parte del volumen original, es clara prueba de ello. No obstante, a diferencia de las litografías y las memorias que se han analizado e investigado a fondo, las fotografías han despertado poco interés entre los historiadores. Las colecciones europeas han conservado muchos retratos fotográficos que reflejan el panorama social y fotográfico de la época, junto con los procesos de democratización y la emancipación de determinadas comunidades marginadas. Con frecuencia, ese material no destaca entre la producción media ni por contenido ni por técnica, y solo es reconocible gracias a los detalles. No obstante, es probable que una mejor comprensión de esas estructuras marginales latentes genere nuevo conocimiento y, en consecuencia, haga avanzar el discurso de la historia de la fotografía más allá del ámbito fotográfico existente.



IMAGINAR LA COMMON- WEALTH: LAS FOTOGRAFÍAS DE NEWHAVEN DE ADAMSON Y HILL

DUNCAN FORBES

137/

En 1843 los fotógrafos escoceses Robert Adamson y David Octavius Hill fotografiaron el Monumento a Scott de Edimburgo en distintas fases de edificación (fig. 1). La construcción de estilo gótico hecha en arenisca, diseñada por el arquitecto autodidacta George Meikle Kemp y con una altura de sesenta y un metros, se alzaba majestuosa en el centro de la ciudad en homenaje a la autoridad literaria del escritor de novelas históricas sir Walter Scott. La serie de calotipos de Adamson y Hill revelaba las contradicciones de aquella iniciativa monumentalista. Por un lado, el proyecto pretendía asentar la reputación de un escritor que más que ningún otro definió la cultura nacional escocesa, sin dejar de estar ligado al apoyo de los *tories* y a la política unionista que sustentaba el Imperio británico. Por el otro, la época de Scott y la «vieja corrupción» se iba desvaneciendo con rapidez ante la presión de un cuerpo político burgués alumbrado tras la reforma electoral de 1832. Para Adamson y Hill el monumento jerárquico no iba a fijar la ideología en el espacio; de forma consciente o inconsciente, el hecho de que estuviera a medias apuntaba a un final abierto. El monumento sin terminar pregonaba el espíritu liberal y progresista de la época, era un emblema de una nación en proceso de modernización que dejaba atrás el faccionalismo del periodo posrevolucionario. Fotografiar el Monumento a Scott en construcción era representar una cultura nacional-popular en desarrollo.

La colaboración fotográfica de Adamson y Hill, iniciada en Edimburgo en 1843, revela la fortaleza del carácter cultural distintivo escocés junto a un compromiso con la política unionista y con el expansionismo económico y militar del Imperio británico. El

ROBERT ADAMSON Y
DAVID OCTAVIUS HILL,
ALEXANDER RUTHERFORD,
WILLIAM RAMSAY Y JOHN
LISTON, 1843-1857

Fig. 1
ROBERT ADAMSON Y
DAVID OCTAVIUS HILL
SCOTT MONUMENT,
EDINBURGH, CA. 1843
[MONUMENTO A
SCOTT, EDIMBURGO]



138/

Edimburgo romántico, forjado según Ian Duncan «a la sombra de Scott», escenificó el surgimiento de una concepción singularmente moderna del nacionalismo cultural, en la que «[1]a cultura absorbe la política[,] y una inversión estética en la tradición compone la identidad nacional»¹. Hill, pintor paisajista y secretario de la Real Academia Escocesa, estaba muy comprometido con esta transformación de la vida escocesa y dedicó grandes esfuerzos a incorporar la diferencia social y política a una república del buen gusto dinámica y comercial. También se atrevió a suponer que la fotografía diera forma a corto plazo a ese nuevo régimen emprendedor de la cultura nacional.

Sin embargo, el faccionalismo en Escocia siempre estaba a la vuelta de la esquina. La fotografía escocesa surgió en el contexto de un amargo cisma producido en la Iglesia de Escocia en 1843, conocido como la «Gran Ruptura», en el que cuatrocientos cincuenta y siete ministros evangélicos se escindieron de la Iglesia instituida para

¹
Ian Duncan, *Scott's Shadow. The Novel in Romantic Edinburgh*, Princeton, Princeton University Press, 2007, p. 48.

formar la Iglesia libre de Escocia². La compleja disputa se centró en el legado de la Ley de Patronato de la Iglesia (Escocia), de 1711, según la cual los patronos laicos — con frecuencia terratenientes, muchos de ellos absentistas — tenían la facultad de nombrar a los ministros de las parroquias. Ese poder ponía en entredicho la independencia espiritual de la Iglesia escocesa frente al Estado británico³. Debido a que aunaba un compromiso protestante y un liberalismo conservador, Hill defendió la Gran Ruptura y decidió inmortalizar el nuevo contrapúblico religioso en forma de vasto cuadro histórico. Montó un estudio en Edimburgo con Adamson, que entendía los entresijos de la química y la óptica inconstantes del calotipo, y se sirvió de la acción de la luz para plasmar el aspecto de los ministros disidentes. Tardó veintitrés años en terminar el cuadro, de modo que tras ese tiempo la Gran Ruptura ya era en gran medida irrelevante y la fotografía estaba ya claramente en camino de convertirse en, como señaló Karl Marx, uno de los cinco poderes industriales emergentes del Imperio británico⁴.

La fotografía escocesa nació, como dijo Marx, del «ingenio de la historia»: una modalidad de representación que avanzaba a partir de la experimentación en solitario, el cisma doctrinal y la confianza en sí misma de una burguesía nacional en expansión, lo cual apunta a la profunda congruencia de clase y técnica que Walter Benjamin identificaba en el calotipo y que para él se sintetizaba en las exposiciones lentas y el «aire de permanencia», a lo que podría añadirse la relevancia afectiva de una tradición nacional de eminencia estética⁵. En definitiva, tras el fallecimiento prematuro de Adamson en 1848 y el acicate de la ambición retrospectiva de Hill (que apenas sabía manejar la cámara), el calotipo terminó siendo la expresión individualizada de la fotografía artística por excelencia⁶. No obstante, al menos al principio, su estatus resultó más variable. Sus significados iban de la exposición «asombrosa» de la realidad (una especie de autogénesis) a un instrumento sociodescriptivo de la Ilustración (lo que el científico David Brewster describió como la delineación de «distintos cuerpos y clases de individuos»), pasando por un método de consecución de veracidad protestante (al ser la transparencia el espíritu animado del evangelismo). Más allá de las presiones inmediatas de la Gran Ruptura, el calotipo escocés también podría entenderse como una modalidad de «sentido común» humeano (en referencia a David Hume), que aunaba razón y realidad, estética y sentimiento, de manera que fomentase la benevolencia de un público indiferenciado⁷.

Prácticamente en la misma época en que fotografiaban el Monumento a Scott, Adamson y Hill también empezaron a hacer fotografías de los pescadores (tanto hombres como mujeres) de Newhaven, un pueblo pesquero del fiordo de Forth a unos dos kilómetros de Edimburgo (p. 136, fig. 2). Su ambición comercial se anunció en agosto de 1843 en forma de proyecto editorial en seis volúmenes

²
Heinrich Schwarz, *David Octavius Hill. Der Meister der Photographie*, Leipzig, Insel-Verlag, 1931.

³
Stewart J. Brown y Michael Fry (eds.), *Scotland in the Age of Disruption*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 1993.

⁴
Karl Marx, *Capital. A Critique of Political Economy*, vol. 1 (1867), citado en Steve Edwards, *The Making of English Photography. Allegories*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2006, p. 1. [Trad. cast. *El capital*, trad. Pedro Scaron, tomo I, Ciudad de México, Siglo XXI Editores, 1975.]

⁵
Walter Benjamin, "Kleine Geschichte der Photographie", en *Die Literarische Welt*, 18 y 25 de septiembre y 2 de octubre de 1931. [Trad. cast., *Pequeña historia de la fotografía*, en «Sobre la fotografía», trad. José Muñoz Millanes, Valencia, Pre-Textos, 2005.]

⁶
La afirmación más asentada de esa postura se encuentra en Sara Stevenson, *The Personal Art of David Octavius Hill*, New Haven, Yale University Press, 2002.

⁷
Todas esas posturas aparecen en las primeras críticas escocesas del calotipo. Ver, por ejemplo, David Brewster, «Photogenic Drawing, or Drawing by the Agency of Light», en *Edinburgh Review or Critical Journal*, vol. 76, n.º 154, enero de 1843, pp. 309-444; «The Two Prints», en *The Witness*, 24 de junio de 1843, p. 3; y Hugh Miller, «The Calotype. Invented by Henry Fox Talbot, ESQ. FRSA», en *The Witness*, 12 de julio de 1843, p. 3.



Fig. 2
ROBERT ADAMSON
Y DAVID OCTAVIUS HILL
MRS. GRACE RAMSAY AND FOUR
UNKNOWN WOMEN, 1843-1847
[GRACE RAMSAY Y CUATRO
MUJERES ANÓNIMAS
DE NEWHAVEN]

cuya primera parte se dedicaría a *The Fishermen and Women of the Frith [sic] of Forth* [Los pescadores y pescadoras del fiordo de Forth]. Debían seguirlo *Highland Character and Costume* [El carácter y el atuendo de las Tierras Altas], *The Architectural Structures of Edinburgh* [Las estructuras arquitectónicas de Edimburgo], *The Architectural Structures of Glasgow, &c* [Las estructuras arquitectónicas de Glasgow, etcétera], *Old Castles and Abbeys &c in Scotland* [Viejos castillos, abadías, etcétera de Escocia] y *Portraits of Distinguished Scotchmen* [Retratos de escoceses distinguidos]⁸. Adamson y Hill invirtieron en una cámara nueva y, al parecer, fotografiaron a los pescadores de forma intermitente entre 1843 y 1846, con lo que obtuvieron algo más de ciento treinta negativos distintos de Newhaven. Sin embargo, el enorme coste de producción de los calotipos, así como la deteriorada salud de Adamson, supusieron que el ambicioso proyecto no tardara en detenerse. A finales de 1848, tras la muerte de su compañero, Hill decidió distribuir las imágenes de Newhaven en álbumes conmemorativos de gran formato, concebidos como material de ayuda para artistas, en los que constaba claramente su autoría (Adamson solo había «colaborado»). A medida que el calotipo fue quedando reducido a los círculos cerrados de los anticuarios escoceses, también parece que el fervor evangélico de Hill fue tambaleándose. El calotipo era, según le escribió a un patrono a

principios de 1849, la «obra imperfecta de un hombre, y no la obra perfecta y muy mermada de Dios»⁹.

El contexto de la comunidad pesquera de Newhaven —muy orgullosa de su carácter local, pero cada vez más sujeta a las presiones competitivas de la globalización capitalista— se ha descrito con precisión¹⁰. A lo largo de la década de 1840 una flota de unas ciento cincuenta embarcaciones fue sufriendo la concentración continua de las fuerzas comerciales. La industria pesquera era cada vez más intensiva y los pescadores soportaban formas cada vez más explotadoras de cercamiento de sus criaderos de ostras y caladeros. Al mismo tiempo, el interior urbano escocés crecía con rapidez, como se veía en la proliferación de las rutas de barcos turísticos, el incremento de los transbordadores de pasajeros, las ampliaciones de puertos y muelles y la prolongación de la red ferroviaria. Newhaven se vio obligado a competir con Leith y Granton, puertos próximos de mayor capacidad. Con la intrusión de flotas inglesas en las aguas escocesas, el precio de las ostras y los arenques empezó a fluctuar imprevisiblemente, a lo que no ayudaba la intervención agresiva de intermediarios de Inglaterra. En ese hervidero de cambios constantes empiezan a entenderse las dificultades de la relación fotográfica de Adamson y Hill con los habitantes de Newhaven, su enorme volatilidad. ¿Qué pasa con su visión de los pescadores si regresamos a los significados más específicos asociados a la fotografía tal y como surgió en Escocia en la década de 1840? ¿Qué pasa si dejamos de lado la sensación de congruencia de Benjamin y reconocemos que la clase social y el conflicto religioso eran factores

141/



Fig. 3
WALTER GEIKIE
NEWHAVEN FISHER FAMILIES
OUTSIDE THEIR COTTAGES
 —A GOOD JOKE, S. F.
 [FAMILIAS DE PESCADORES
 DE NEWHAVEN DELANTE DE
 SU CASA. UN BUEN CHISTE]

9
 D. O. Hill a Henry Bicknell,
 Edimburgo, 17 de enero
 de 1849, en la colección
 de manuscritos del George
 Eastman Museum,
 ACH645 acc. 830.

10
 Anthony W. Lee, *The Global
 Flows of Early Scottish
 Photography*, Montreal,
 McGill-Queen's University
 Press, 2019, pp. 11-92.

perdurables en los primeros años del calotipo escocés? Y, entonces, ¿qué podría quedar de la versión establecida de las fotografías de Newhaven como prototipo en cierto modo de lo «documental»?

Propongo dos lecturas muy distintas de las imágenes de Newhaven. Como sugieren los títulos del largo proyecto editorial de Adamson y Hill, los pescadores también iban a «monumentalizarse», un componente descriptivo de un proyecto más amplio y ambicioso de descripción nacional mediante la fotografía. Vemos aquí algo de la trayectoria humeana mencionada antes, un compromiso con la vida cotidiana como categoría discreta concebida por las élites que en ese momento formaba parte integral de la representación pastoral de Escocia¹¹. Los prototipos de Newhaven en el grabado (Walter Geikie y John Kay) y la literatura (Fanny Kemble) expresaban con frecuencia un afán primitivista burgués mediante el atuendo, la fuerza física, la independencia y la virtud moral, en especial, de las pescadoras (fig. 3)¹². Para Duncan, esa trayectoria es sintomática de la figuración de la cultura nacional tras las huellas de Scott, una producción del mercado literario del romanticismo escocés. Según expone con mordacidad, la trayectoria equivale a un «desmantelamiento escéptico de los cimientos metafísicos» de la Ilustración en beneficio de una «inversión sentimental en la “vida corriente”, reconocida intermitentemente como construcción imaginaria de la realidad ratificada por la costumbre»¹³. Pocas descripciones logran expresar con tanto acierto la convencionalidad de las representaciones de Newhaven y sus muchos equivalentes pastorales pero, al mismo tiempo, los calotipos de Adamson y Hill suponen una desviación de esa trayectoria, destacable por la presencia imponente y secular de los pescadores y por la especificidad de su contexto, un rastro, quizá, de la experiencia vivida.

En su mayoría, los críticos no han sabido presentar ese contexto, la Gran Ruptura¹⁴. Para muchos evangélicos, la lucha por la libertad eclesiástica y contra la intromisión del Estado implicaba una estructura social determinada basada en el ideal preindustrial ideal de una comunidad religiosa en armonía. Convencidos de que era la mejor forma de preservar la independencia de la Iglesia, destacados ministros evangélicos —entre los que tuvo mayor relevancia el reverendo doctor Thomas Chalmers— se vieron obligados a entrar en debates sobre la reforma social para combatir el pauperismo en las ciudades desbordadas de Escocia y, al mismo tiempo, luchar contra la imposición de las deficientes leyes del Estado. Chalmers, el «archiclerigo» (según lo llamó Marx), combinó los sermones con los experimentos prácticos, primero en Glasgow en 1819 y luego —revitalizado por la Gran Ruptura— en el West Port de Edimburgo en 1844¹⁵. Su objetivo era forjar comunidades de clase trabajadora independientes de la asistencia a los pobres y centradas en torno a la organización de la Iglesia y el dogma de la instrucción religiosa. Remontándose a modelos

11

Duncan Forbes, «“Dodging and Watching the Natural Incidents of the Peasantry”. Genre Painting in Scotland, 1780-1830», en *Oxford Art Journal*, vol. 23, n° 2, 2000, pp. 79-94.

12

Stevenson, *Hill and Adamson's...*, óp. cit.; y Lee, óp. cit.

13

Duncan, óp. cit., p. 29.

14

En Stevenson, *Hill and Adamson's...*, óp. cit.; y Stevenson, *The Personal Art...*, óp. cit., se reconoce la importancia de la Gran Ruptura, pero se defiende la interpretación elitista. En Lee, óp. cit. no se hace ninguna referencia al contexto religioso.

15

S. J. Brown, *Thomas Chalmers and the Godly Commonwealth in Scotland*, Oxford, Oxford University Press, 1983.



143/

presbiterianos más antiguos del organismo social, pretendía crear, en las comunidades urbanas, parroquias «rurales» a pequeña escala de unos dos mil habitantes que fomentarían la independencia de la clase trabajadora, la moralidad cristiana y la autoayuda. La evidencia sugiere que los experimentos sociales de Chalmers fracasaron en gran medida¹⁶. Sin embargo, en 1843, cuando dirigía a los ministros disidentes de la Iglesia de Escocia, eligieron precisamente ese modelo para construir comunidades religiosas libres del control secular.

En ese contexto, y teniendo en cuenta el respaldo apasionado de Hill (la opinión de Adamson sobre la Gran Ruptura no está tan clara), las fotografías de Newhaven pueden entenderse como una visualización de la «Godly Commonwealth» (mancomunidad divina) de los evangélicos. Con la dirección de Hill y la visión que ofrece el objetivo de la cámara de Adamson, Newhaven se presenta como la comunidad orgánica y autorregulada con la que había soñado Chalmers. Eso explica muchas de las características de los calotipos: la tendencia a aislar a los pescadores de influencias externas, el interés por mostrar a la comunidad interactuando (se da prioridad a los grupos frente a los retratos individuales), la entrega al trabajo e incluso la sensación palpable de fuerza física y de robusta independencia que transmiten los calotipos.

Fig. 4
ROBERT ADAMSON Y
DAVID OCTAVIUS HILL
THE PASTOR'S VISIT, 1845
[LA VISITA DEL PASTOR]

16
James J. Smyth, «Thomas Chalmers, the "Godly Commonwealth", and Contemporary Welfare Reform in Britain and the USA», en *Historical Journal*, vol. 57, nº 3, septiembre de 2014, pp. 845-868.

Una fotografía, conocida como *The Pastor's Visit* [La visita del pastor], explicita el contexto de la Gran Ruptura (fig. 4). En ella se muestra al reverendo doctor James Fairbairn, ministro disidente local, y a James Gall, anciano de la Iglesia libre de la parroquia de South Leith, leyendo (¿las escrituras?) a un grupo de pescadoras. La puesta en escena es una referencia deliberada a la práctica de la «visita» clerical, fundamental para la misión de Chalmers. Para los evangélicos, la visita era una intervención crucial que ayudaba a moralizar a los pobres y a aglutinar la comunidad. Newhaven era una parroquia disidente y sus ancianos eran sobre todo pescadores, y *The Pastor's Visit* dejaba claro el modelo evangélico de independencia espiritual y supervisión pastoral. (¿Es posible que Adamson y Hill concibieran también esa fotografía como una especie de visita clerical?) Entre los distintos significados conferidos al calotipo hacia 1843, las fotografías de Newhaven viran hacia la incorporación de su facilidad autógena, incluso doctrinal. Como mínimo, estos significados aportan un suplemento contemporáneo imprescindible —una especie de cisma visual— para los discursos elitistas de identificación sentimental o primitivista contenidos en las tradiciones pastorales más antiguas.

Sin embargo, ¿qué sucedería si elimináramos la palabra «Godly» y conserváramos solo «Commonwealth»? ¿Encontraríamos un rastro de una perspectiva subalterna habilitada por los calotipos? ¿Puede entenderse a contracorriente el deseo de transparencia calvinista? En la década de 1840 la comunidad pesquera de Newhaven se enfrentaba a las presiones fragmentadoras de la competencia provocadas por la sobrepesca, la extracción de rentas y las dificultades para distribuir el pescado en un mercado cada vez más integrado. Durante siglos, el fiordo de Forth había contenido algunos de los mejores ostreros de las islas británicas. Sin embargo, a lo largo de los siguientes treinta años acabarían prácticamente destruidos debido al arrastre excesivo, que arrasó el equilibrio ecológico, ya de por sí frágil, de los criaderos. Desde aproximadamente 1800, el Ayuntamiento de Edimburgo y los terratenientes de la zona habían ido socavando los derechos de pesca tradicionales del Forth, lo que había provocado disputas sobre las rentas y enfrentamientos en el mar. Según una versión de los hechos, la situación empeoró drásticamente en 1839 cuando los jueces de Edimburgo arrendaron sus caladeros a un inglés, George Clark, de Essex, con un contrato a diez años por seiscientas libras anuales. Clark «empezó a faenar a gran escala» y llevó entre sesenta y setenta barcos de arrastre de Inglaterra «que practicaban la pesca de arrastre desde que salía el sol hasta que se ponía y mandaban sin dilación grandes cargamentos de ostras —de todos los tamaños— hacia el sur». Dio inicio entonces una compleja batalla legal que no se resolvió a favor de los pescadores de Newhaven hasta 1845¹⁷.

La Sociedad Libre de Pescadores de Newhaven, una corporación de orígenes inciertos que probablemente se remonte al siglo XVI, capitaneó

17

Así se recoge en Robin M. Black (ed.), *Society of Free Fishermen of Newhaven. A Short History*. Newhaven, Society of Free Fishermen, 1951, pp. 63-68.

en gran medida la campaña contra los terratenientes. No resulta fácil reconstruir sus actividades, pero parece ser que en la década de 1840 encabezó la lucha contra la delimitación y en 1841 llegó a tener doscientos setenta y dos miembros. La actuación solidaria logró victorias contra los jueces de Edimburgo y el duque de Buccleuch, que hacia 1843 trató de introducir una licencia anual de tres libras para los barcos pesqueros. También se actuó contra los comerciantes de pescado ingleses que habían empezado a aparecer por Newhaven en grandes cantidades a mediados de la década de 1830, por ejemplo, los intentos de sindicalizar a los pescadores en las décadas de 1850 y 1860¹⁸. Los registros ofrecen información dispersa, mientras que estudios recientes de la ecología marina del Forth sugieren que los pescadores de Newhaven también fueron negligentes y cayeron en la sobrepesca¹⁹. Sea como fuere, parece ser que la actividad pesquera de Newhaven comportó una intensa lucha de clases en la década de 1840. Los relatos que nos han llegado apuntan a una inestabilidad considerable, en particular entre los miembros de la sociedad. A partir de la década de 1860 el objetivo colectivo de la sociedad disminuyó de forma constante, en consonancia con el declive de las poblaciones costeras de pescado blanco.

¿Podemos hallar el rastro de esa efímera soberanía política, de la solidaridad colectiva de los pescadores, en los calotipos de Adamson y Hill? ¿Se expresa algo de esa lucha en la forma en que las mujeres se agrupan y los hombres se enfrentan a la cámara? Mi propuesta es entender las fotografías de Newhaven como algo al mismo tiempo radicalmente secular y doctrinal. Ciertamente anuncian una política evangélica de representación, un argumento visual a favor de la Godly Commonwealth, al tiempo que aportan huellas de una experiencia subalterna, la de la batalla por lo común, que fue esporádica y duró poco más de dos décadas, sin que haya pruebas que indiquen que los pescadores se hubieran preparado para hacerse con el poder estatal (¿tuvo algún contacto la Sociedad Libre de Pescadores con los cartistas escoceses?). Mediante esa dialéctica moderna de representación, determinada por la imposibilidad de autorrepresentación en aquel momento, podemos entender las fotografías de Newhaven de Adamson y Hill como una modalidad de protodocumental. En sus calotipos percibimos por primera vez en la fotografía la posibilidad gramsciana de que las clases subalternas abandonasen la Godly Commonwealth —y todos sus perniciosos equivalentes— para fundar una nueva civilización.

145/

18

Black, óp. cit, pp. 69-73, 79-80, 94.

19

T. C. Smout, «Garrett Hardin, the Tragedy of the Commons and the Firth of Forth», en *Environment and History*, vol. 17, nº 3, agosto de 2011, pp. 357-378.



«LA OTRA MITAD» DE RIIS

MAREN STANGE

Jacob Riis emigró a Estados Unidos procedente de Dinamarca en 1870, a los veintiún años, y permaneció allí el resto de su vida. En 1877 inició una larga carrera periodística al entrar en el *New-York Tribune* como reportero especializado en asuntos policiales. Riis llegó hacia el final de la llamada «vieja» inmigración (1815-1865), conformada por millones de personas, en muchos casos irlandesas o alemanas y con frecuencia protestantes, que se trasladaron a Estados Unidos sobre todo desde Europa septentrional y occidental. El origen escandinavo de Riis y su fe protestante, habitual entre los recién llegados de ese periodo y por lo tanto ya conocida para los estadounidenses, le facilitaron la conquista de la respetabilidad de clase media, según narró en su autobiografía, *The Making of an American* [La creación de un estadounidense]¹.

La «nueva» inmigración que llegó en tropel a Nueva York, a partir de 1880, era muy diferente en cuanto a origen y volumen. Estaba formada por individuos a menudo jóvenes y sin preparación, en su mayoría católicos, cristianos ortodoxos y judíos de Europa meridional y oriental, también de Rusia. En 1920 sumaban ya veinte millones de personas, o quinientas mil por año en promedio, con lo que doblaron la población del país y alteraron radicalmente su composición demográfica². Los nuevos inmigrantes, que se sumaban a los «viejos» de Irlanda, Alemania y China, se hacinaban en viviendas situadas principalmente en el Bajo Manhattan que les ofrecían proximidad al trabajo en la producción industrial. En Nueva York se reformaron o se construyeron a toda prisa más de ochenta mil que acabaron acogiendo a casi tres cuartas partes de la población de la ciudad, en ocasiones con niveles de densidad que llegaban a ciento treinta y cinco mil personas por kilómetro cuadrado³.

Los habitantes de esas casas de vecindad —frente a los especuladores ansiosos de beneficios que hicieron de ellas «un buen negocio»— conformaban la «otra mitad» de Riis. Y verla «vivir y morir en Nueva York» lo impulsó a exponer «el problema de las casas de vecindad» y a hacer una propuesta de reforma. En 1888 ya había registrado el título de un libro —«Cómo vive la otra mitad»—, si bien su publicación aún debería esperar dos años más⁴.

Riis trabajaba en una oficina contigua a la comisaría de policía del 300 de Mulberry Street, en el Bajo Manhattan. Estar en la parte baja de

JACOB RIIS
UN RINCÓN CALENTITO
PARA UNA NOCHE DE FRÍO
(DETALLE), EN *CÓMO VIVE
LA OTRA MITAD*, CA. 1890

147/

1

Jacob Riis, *The Making of an American*, Nueva York, Macmillan, 1902.

2

«US Immigration Timeline», History.com, 21 de diciembre de 2018, <https://www.history.com/topics/immigration/immigration-united-states-timeline>.

3

«Tenement Life—American Experience», Smithsonian American Art Museum, s. f. [2013], https://americanexperience.si.edu/wp-content/uploads/2013/11/Tenement-Life_.pdf, y «Tenements and Urbanization», Students of History, s. f., <https://www.studentsofhistory.com/tenements-urbanization>.

4

Jacob Riis, *How the Other Half Lives. Studies among the Tenements of New York*, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1890. [Trad. cast., *Cómo vive la otra mitad. Estudios entre las casas de vecindad de Nueva York*, trad. Isabel Núñez, Barcelona, Alba, 2004.]

la ciudad le permitía observar con detenimiento las condiciones de las casas de vecindad y, cada vez más, implicarse en las iniciativas de los reformistas que pretendían mejorarlas. Se sumó a las visitas de los inspectores de sanidad municipales (y más tarde las encabezó), divulgó la labor de organizaciones reformistas privadas como la Children's Aid Society y la New York Kindergarten Association, y apoyó con tanto esfuerzo la misión de las episcopalianas Hijas del Rey que, en 1901, la entidad pasó a llamarse Jacob A. Riis Neighborhood Settlement House y hoy es considerado su cofundador⁵.

La invención de la pólvora de magnesio destellante en 1887 había reavivado el interés de Riis por la fotografía, que ya había empleado anteriormente en su labor periodística y en experimentos con proyecciones con linterna mágica para aplicaciones publicitarias⁶. A medida que la tecnología fotográfica fue avanzando, las proyecciones con linterna mágica empezaron a anunciarse a los fotógrafos aficionados como «un entretenimiento refinado y gratificante para el salón de casa» y como una fuente de «diversión, instrucción o beneficio»⁷. El destello brillante y momentáneo de la pólvora de magnesio permitía tomar en interiores oscuros fotografías de gente que no posaba, incluso imágenes improvisadas, y proporcionó a Riis una nueva forma de insuflar vida a los individuos de los que hablaba como periodista y de dar más eco a las causas que defendía.

En octubre de 1887, la New York's Society of Amateur Photographers se reunió para asistir a la conferencia pronunciada por el doctor Henry G. Piffard y a su demostración de la nueva pólvora destellante y sus posibilidades para abordar nuevos temas fotográficos; pocas semanas después, Piffard, que era un destacado cirujano, emprendió junto con el doctor John T. Nagle del Departamento de Sanidad, el banquero Richard Hoe Lawrence y su «guía y director» Riis una expedición fotográfica en la que emplearon destellos lumínicos para mostrar a «los pobres, los ociosos y los depravados» que este último conocía tan bien⁸.

En la reunión de enero de la asociación, Riis ofreció una proyección de linterna mágica en la que mostró el trabajo de los hombres, y dos semanas después *The New York Sun* publicó «Flashes from the Slums» [Destellos de los barrios bajos], un artículo ilustrado con doce xilografías hechas a partir de fotografías, incluidas algunas de las «imágenes instantáneas [tomadas] con destellos de luz artificial»⁹.

Ese texto anónimo, escrito probablemente por el propio Riis, lo presenta como un «caballero energético» que aún «la dignidad de un diácono de una iglesia de Long Island y la de un reportero de asuntos policiales de Nueva York», y pasa a describir su labor en la organización de un huerto plantado en un camposanto en el que los alumnos de la catequesis dominical cultivaban verduras que donaban a «los niños desamparados de la metrópoli». El «diácono-reportero», como pasaría a apodarlo, pretendía reunir las fotografías de «la delincuencia y la miseria de Gotham de día y de noche» para pronunciar una conferencia

⁵ «Jacob Riis. Revealing "How the Other Half Lives". Riis and Reform», Library of Congress, s. f. [2016], <https://www.loc.gov/exhibits/jacob-riis/riis-and-reform.html>, y «Jacob A. Riis Neighborhood Settlement House», NYC Service, <https://www.nycservice.org/organizations/1019>. Riis, cuya fama fue creciendo en la década de 1890, entró a formar parte de la Comisión de Casas de Vecindad de 1894, un órgano de creación pública; también participó como testigo y sus declaraciones se incluyeron en el influyente informe presentado por la comisión a la Legislatura Estatal de Nueva York. Ver *Report of the Tenement House Committee as Authorized by Chapter 479 of the Laws of 1894*, Albany, James B. Lyon, State Printer, 1895.

⁶ Riis, *The Making of an American*, óp. cit.

⁷ Louis Walton Sipley, «Philadelphia Presents...», en *Pennsylvania Arts and Sciences*, nº 1, 1935, pp. 41, 66.

⁸ Ver *Photographic Times*, 21 de octubre de 1887, p. 532, y «Flashes from the Slums. Pictures Taken in Dark Places by the Lightning Process», en *The New York Sun*, 12 de febrero de 1888, p. 10.

⁹ «Flashes from the Slums», óp. cit.

apoyada en dispositivas — «The Other Half: How It Lives and Dies in New York» [La otra mitad: cómo vive y muere en Nueva York]— que pronunciaría en iglesias y catequesis dominicales. Al mostrar «de un modo imposible para una mera descripción, la miseria y la depravación de las que había sido testigo en sus diez años de experiencia», las imágenes se emplearían «como fomento de los objetivos» que Riis había alcanzado en el huerto del camposanto de Long Island¹⁰.

La conferencia de 1891, «The Other Half and How They Live: Story in Pictures» [La otra mitad y cómo vive. Historia en imágenes], encaja en ese modelo. Riis la pronunció en Washington, D. C. ante los asistentes a una convención de los Trabajadores Cristianos, una organización misionera urbana. La transcripción de la sesión hecha con diligente meticulosidad por un asistente, y publicada posteriormente en las actas de la convención, constituye la única crónica completa de una conferencia con linterna mágica de Riis. El texto, lo mismo que los relatos periodísticos contemporáneos, refleja el efecto de las frecuentes presentaciones hechas por Riis en aquellos años¹¹. Una «exposición de linterna mágica» empleaba dos potentes proyectores situados muy por detrás del público, de modo que cada uno de los dos proyectase una imagen de poco más de tres metros cuadrados sobre un fondo elevado. En el escenario, un ponente iluminado por un foco, a veces con la ayuda de música o efectos especiales, guiaba la reacción de los espectadores; las imágenes podían aparecer una al lado de la otra para fomentar el contraste o un mecanismo de difuminación podía secuenciarlas para subrayar la trayectoria del discurso oral¹². En una conferencia pronunciada en Brooklyn, un dúo de cornetas tocó el tema «Where Is My Wandering Boy Tonight?» para acompañar imágenes de niños que dormían en la calle. En otra, Riis proyectó una secuencia de diapositivas para recorrer la vida de un indigente, un «árabe de la calle», desde «su nacimiento en un cuchitril hasta su entierro en una tumba sin nombre de la isla de Hart»¹³.

En la transcripción de la conferencia de los Trabajadores Cristianos de 1891 se indican entre paréntesis las más de sesenta diapositivas que acompañaban el texto, lo cual nos permite ver que texto e imágenes formaban un hilo discursivo que había que seguir primero temporalmente, para exponer la proliferación sensacional de casas de vecindad en Nueva York a lo largo de setenta y cinco años, y luego espacialmente, con las palabras: «Vamos a descender todos juntos a los bajos fondos neoyorquinos para ver lo que hay que hacer allí». Poco después, llegamos a Gotham Court, un callejón con «un historial negativo» en el que no hay «ni un solo [habitante] que haya nacido allí, [...] salvo los niños». A continuación, una sarta de anécdotas de primera mano nos conduce hasta Mullin's Alley y después hasta Blindman's Alley, demostraciones de la «típica» indiferencia codiciosa de los caseros, hasta que llegamos, a modo de contraste, a «algunas de las obras cristianas que ustedes [el público] representan». La imagen de una clase de costura para niñas dispuestas en un círculo

10
Ibid.

11
«The Other Half and How They Live; Story in Pictures», en *Christians at Work, Proceedings of the Sixth Convention of Christian Workers in the United States and Canada*, Washington, D. C., First Congregational Church, 1891, extraído del álbum de recortes de Riis, en Jacob A. Riis Papers, Manuscript Division, Library of Congress. Todas las reseñas contemporáneas de las conferencias de Riis citadas en adelante en este texto están extraídas de los álbumes y archivos de recortes de Riis conservados en la Library of Congress.

12
Ver una descripción de esa tecnología en William Welling, *Collectors' Guide to Nineteenth-Century Photographs*, Nueva York, Collier Books, 1976, p. 111.

13
Brooklyn Times, 8 de marzo de 1888, recorte en Riis Papers, Library of Congress, y *Washington Star*, 10 de noviembre de 1891, recorte en Riis Papers, Library of Congress.

bien organizado indica lo siguiente: «Cuando están limpias y atendidas y presentables, son igual de tiernas y encantadoras que sus hijos o los míos», por mucho que se reúnan en Gotham Court.

A lo largo de la conferencia aparecen más imágenes del mismo estilo de niños «presentables» que posan para la cámara, a menudo proyectadas de manera que la fotografía en cuestión aparezca al lado de otra de niños «descuidados» aún por «recoger, [...] limpiar y atender». Los contrastes, asegura Riis, muestran el drástico efecto de «antes y después» de la intervención cristiana. No obstante, al colocar retratos de devoción y aplicación infantiles a modo de contrapunto de otras imágenes en las que aparecen niños miserables y desatendidos, Riis también puede acentuar el interés por «fotografías de callejones y casas de vecindad hediondos, dejados de la mano de Dios y mancillados por el asesinato» que hacen las veces de «vehemente descripción del distrito corrompido» y provocan «más de un escalofrío», como señalaba la prensa de forma fehaciente y afanosa¹⁴.

Los que se muestran como integrantes de las repulsivas «bandas de tunantes», como carteristas, «matones» y «vagabundos», han quedado al margen según Riis: «A pesar de toda nuestra maquinaria benéfica, de todos nuestros esfuerzos cristianos, [...] no hemos llegado a esos rostros». Habitados a las fechorías y a la holgazanería por «la idea de que el mundo les debe una forma de ganarse la vida», están sin duda destinados a aparecer entre «las fotos de los delincuentes más buscados» y tienen muchas probabilidades de «acabar en el patíbulo y tal vez en una tumba solitaria». En ese sentido, los periodistas reconocían que «el estilo franco» de Riis «elevaba [...] la[s] conferencia[s] muy por encima del nivel [del mero entretenimiento]» y a menudo abordaba «lo que [vamos] a hacer para protegernos»¹⁵.

Ante el público de Washington Riis promete un recorrido «por los bajos fondos de Nueva York», anunciando: «Aquí tenemos a los italianos. [...] [V]iven al aire libre la mayor parte del tiempo y por eso están sanos, aunque sucios, y la tasa de mortandad no es tan alta». Tras atribuir una o dos prácticas traicioneras a «los italianos», Riis relata encuentros con los «árabes de la calle» que vienen aquí a comerciar» y pasa a penetrar en «la ciudad de los judíos», donde el hacinamiento es tal que «ha superado a Londres». Seguir avanzando y acompañar a «un chino» a ver «su barrio y uno de sus [templos]», requiere una advertencia previa — «su cielo no es el mismo que el nuestro» — y posteriormente un despliegue de todo tipo de tópicos: los chinos juegan, fuman opio y maltratan a sus mujeres.

La nota «[Risas]» salpica a menudo la transcripción de la conferencia. Si nos tomamos esas interjecciones como el reflejo de una crónica fiel de lo sucedido, al parecer hasta a los «Trabajadores Cristianos» les gustaban las burlas étnicas. Riis no dudaba en reciclar estereotipos (a no ser que se refirieran a los daneses o a otros escandinavos) y sus lectores o espectadores solían conocer las caracterizaciones habituales en toda su producción, cómicas en términos generales. Sin embargo, da la impresión de que su

¹⁴
Washington Post, 19 de agosto
de 1891, recorte en Riis
Papers, Library of Congress.

¹⁵
Washington Post, 10 de
noviembre de 1891, recorte en
Riis Papers, Library of Congress.

conferencia de Washington va un paso más allá. Puesto que las anécdotas que incluye apuntan a que el penoso hacinamiento de las familias inmigrantes provocaba una clara desconfianza mutua, Riis se encarga de explotar esa idea con fines humorísticos. «Tan solo un irlandés», dice, podría echar la culpa de la delincuencia y los disturbios a «las dos familias holandesas [alemanas]» que viven en barrios principalmente irlandeses, aunque «un chino» que pasa por allí insiste en tono divertido en que «los irlandeses son muy malos». A pesar de todas esas aparentes digresiones, el hilo narrativo de la conferencia se esfuerza en subrayar la diferencia y la división; cuando por fin «llegamos al fondo de la cuestión», ya casi en la conclusión, no solo se hace evidente la decidida combinación de marcadores espaciales y diferencias étnicas que presenta Riis, sino también su insistente organización de una tipología étnica jerárquica en lugar de geográfica.

El inmigrante chino es «distinto» hasta tal punto que el conferenciante ha llegado a «perder por completo la esperanza en él». Incluso ante ese público integrado por misioneros urbanos insiste: «Con él no se puede hacer nada». Quienes lo escuchan deberían, lo mismo que Riis, olvidarse de Chinatown y «renunciar a ese barrio». Y aún hay otros lugares más allá —o por debajo— cuyos habitantes provocan su desesperación. «Ahora llegamos al fondo», advierte a los asistentes, para ser testigos de «una abominación que no puede ser más infame». En un «antro de gente negra y morena», según muestran sus diapositivas iluminadas de forma dramática por los destellos, «blancos y negros de ambos sexos se reúnen». La existencia de un «terreno fronterizo en el que se congregan la raza blanca y la negra» es para Riis, simple y llanamente, abrir la puerta a «lo peor de lo desesperadamente malo», otorgar permiso para «el libertinaje generalizado» y para una inevitable «mezcolanza de los seres más absolutamente depravados de ambos sexos».

Con independencia de si existía mezcolanza o depravación entre ellos, los individuos captados por la cámara de Riis en un «antro para negros y morenos» delimitan con nítida eficiencia visual las diferencias fenotípicas defendidas por aquel entonces para distinguir una «estirpe racial» de otra. La «barrera del color» mostrada en un blanco y negro iluminado con flash es la más cruda de todas las fronteras étnicas y divisiones jerárquicas defendidas por Riis. Sus palabras y sus imágenes parecen decir que hallar lugares de proximidad racial en ese «fondo» tan escandaloso es subrayar el espantoso potencial de cualquier transgresión de las diferencias y las divisiones existentes «a pie de calle», esto es, de cualquier unidad basada en la clase social que pudiera surgir entre los inmigrantes recién llegados a la ciudad. Asimismo, al reforzar con su discurso las fronteras entre los habitantes del Lower East Side, Riis los expone a interpretaciones fundamentadas en la «ciencia racial» en boga en esa época.

Aunque Nueva York en ningún momento penalizó el mestizaje, las opiniones que sustentaban ese tipo de legislación estaban muy extendidas. Una serie de decisiones judiciales de finales del siglo XIX defendía que la

prohibición del mestizaje era constitucional porque «[l]a fusión de las razas no solo es antinatural, sino que siempre conduce a resultados despreciables». La negación de la legalidad y la respetabilidad de todo matrimonio «interracial» podía afectar, en función de la localidad, solo a las uniones entre los blancos y los negros o alcanzar también a las de los blancos con los indios americanos y con los asiáticos: algunos estados incluso prohibieron los matrimonios entre negros e indios¹⁶. Esa mentalidad estuvo tan autorizada durante tanto tiempo que el entonces rector de la Universidad de Harvard, Charles William Eliot, llegó a proclamar en 1919 que no debía haber «mezcla de estirpes raciales». Defendía que «los irlandeses no deberían casarse con los norteamericanos de ascendencia inglesa; los alemanes no deberían casarse con los italianos; los judíos no deberían casarse con los franceses. Cada raza debería mantener su propia individualidad» y, «[e]n el caso de los negros y los blancos, las razas deberían mantenerse separadas en todos los sentidos». Eliot veía pruebas en «la experiencia de la civilización» de que «nunca existe beneficio en la mezcla de las estirpes raciales, y que de esas uniones no surgen los hijos mejores y más fuertes»¹⁷.

La conferencia de Riis ante los Trabajadores Cristianos abandona el «fondo» para concluir con una imagen de Cristo y un llamamiento proselitista apropiado para su público. Sin embargo, en *Cómo vive la otra mitad. Estudios entre las casas de vecindad de Nueva York*, su primer libro y también el más conocido, publicado un año antes, en 1890, Riis se dirige con decisión a la clase media propietaria, un público más amplio que los grupos de misioneros y los asistentes a catequesis dominicales. Aunque el libro y las conferencias coinciden en imágenes, anécdotas, datos y organización para presentar «el problema de las casas de vecindad», solamente en el libro se ofrece una propuesta para remediar un conflicto tan peligroso para la ciudad y el país. *Cómo vive la otra mitad* propone una solución «cristiana»: la propiedad de casas de vecindad debe ser una práctica filantrópica adoptada por caseros caritativos nacidos en Estados Unidos y dispuestos a limitar sus beneficios al cinco por ciento¹⁸.

Riis había pasado sus primeros años en suelo americano vagabundeando sin dinero y se había topado con las protestas laborales y la solidaridad que impulsaron la sindicalización en la década de 1870. Cada día que pasaba en Nueva York era testigo del peaje incalculable de la pobreza absoluta y los barrios miserables¹⁹. Sin embargo, despreciaba la solidaridad de la clase trabajadora. Del mismo modo que sus imágenes podían escenificar las miserias que vivían dos terceras partes de los neoyorquinos e impulsar una reforma, también podían separar a esa mayoría de «la otra mitad» al mostrar las diferencias entre sus hipotéticas «razas», supuestamente inferiores. Las fotografías de Riis no pueden dejar de reflejar muchas limitaciones ligadas a una época. Incluir entre ellas esa indeterminación fundamental de su sentido podría ser la clave para garantizar que mantengan su importancia.

¹⁶
Peggy Pascoe, *What Comes Naturally. Miscegenation Law and the Making of Race in America*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. 8.

¹⁷
Report of the Presidential Committee on Harvard and the Legacy of Slavery, Cambridge (Massachusetts), Radcliffe Institute for Advanced Study at Harvard University, 2022, p. 40, <https://legacyofslavery.harvard.edu/report>.

¹⁸
Riis, *How the Other Half Lives*, óp. cit.

¹⁹
Riis, *The Making of an American*, óp. cit.

LA OTRA
MITAD Y
CÓMO VIVE:
HISTORIA
EN IMÁGENES*

JACOB RIIS

153/

*

Extractos de una conferencia ofrecida y publicada en 1891, incluida en el libro *Christians at Work. Proceedings of the Sixth Convention of Christian Workers in the United States and Canada*, editado por la Primera Iglesia Congregacionista. Transcripción del original.



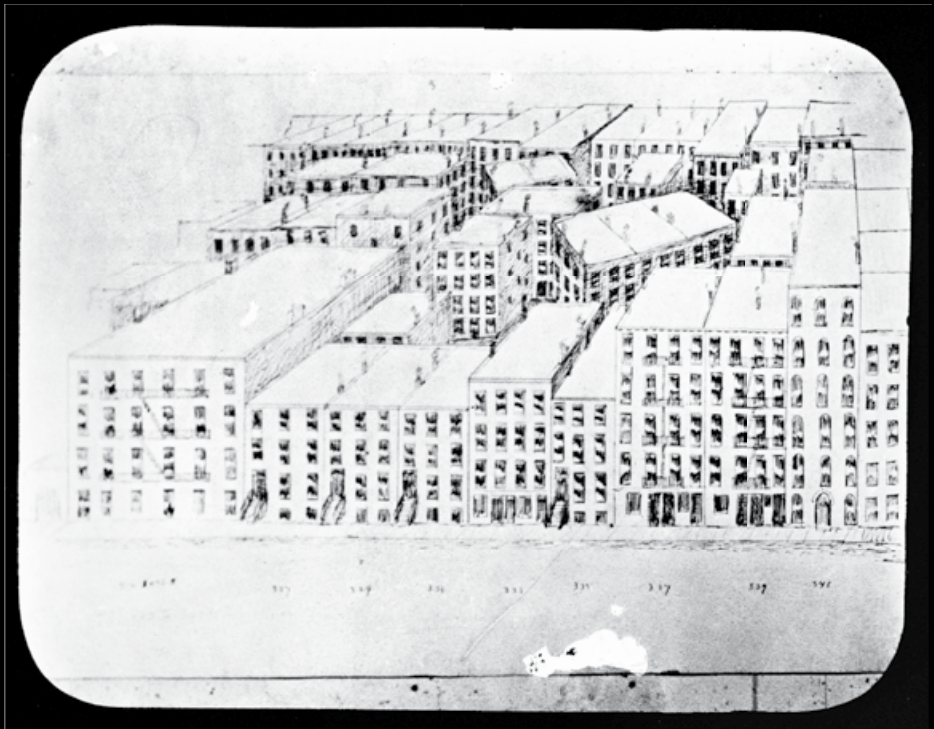
FIG. 1

He dicho que hace cien años, sí, menos incluso, setenta y cinco años, no existía una sola casa de vecindad en Nueva York. Es un invento moderno del diablo. Aquí tenemos la «cuna» de la casa de vecindad (muestra la fotografía «Gotham Court»). Ahí donde está esa casa vivió George Washington. Se mudó a Broadway porque sus amigos lo convencieron de que estaba demasiado al norte. Este es el Pabellón Cuarto, abandonado hace ya mucho a las peores abominaciones que puedan existir como vivienda humana. Ese callejón tiene mal historial. Allí se cometió un asesinato hace menos de una semana, y no fue ni muchísimo menos el primero. En cuanto a nacionalidades, es un buen ejemplo de toda la parte baja de Nueva York. Cuando en una ocasión hice un censo de ese callejón, había ciento cuarenta familias, cien irlandesas, treinta y ocho italianas y dos alemanas, y ni un solo individuo nacido en suelo estadounidense en todo el callejón, salvo los niños. Tan solo un irlandés tendría la ocurrencia de darme la respuesta que me dio uno cuando le pregunté cuál era el motivo por el que siempre había un policía de guardia por allí. «Es por las dos familias holandesas que viven en el callejón —me dijo—. Dan muchos problemas.» [Risas.] Un chino al que le hice la misma pregunta delante del callejón tenía otra impresión. Se limitó a echar un vistazo al interior y luego apretó el paso. «Los irlandeses son muy malos», dijo.

FIG. 2

Permítame que les enseñe la única imagen de esta colección que no es una fotografía, sino un dibujo de un arquitecto, para que se hagan una idea de lo que son las casas de vecindad (muestra la fotografía «Bloque de casas de vecindad del East Side a vista de pájaro»). Hay quien me dice que estas casas podrían ser peores. No sé cómo podrían serlo, pero personalmente me parecen lo más abyecto que se pueda encontrar en ningún lugar. ¡Miren esto, hagan el favor! Aquí en esta ciudad de hogares ustedes levantan una casa en una parcela y luego otra en otra calle, y entre las dos tienen luz y aire y hierba y sitio para que corra sus hijos, y quizá sus vecinos, pero en este bloque que les muestro hay una casa en un extremo de una parcela y otra en el otro y otra «en medio». Hay casas puestas de pie y de lado y de cualquier forma posible, para poder sacarles el alquiler como sea a los pobres inquilinos. Ahora entienden lo que significa que poseer una casa de vecindad es poseer una buena propiedad. En un lugar así fue donde el misionero de la ciudad encontró a cuatro familias instaladas en los cuatro rincones de una habitación y, cuando preguntó cómo se llevaban, le dijeron que bastante bien hasta que una de las cuatro familias había acogido a un huésped. Entonces la cosa se puso fea. [Risas.]

156/





157/

FIG. 3

En una de las ocasiones que visité «el Bend», me topé con este individuo (muestra la fotografía de un vagabundo con una pipa en la boca) sentado así en el patio, en el travesaño de una escalera de mano, y me pareció un vagabundo tan típico que le dije que si se quedaba quieto un minuto le daba diez centavos. Fue probablemente la primera y única vez que ese hombre se ganó diez centavos trabajando honradamente en el transcurso de su vida, y además fue quedándose sentado, algo que sin duda se le daba de maravilla. [Risas.] Era demasiado vago para contestar que sí y se limitó a asentir. [Risas.] Coloqué la cámara y en el momento en que estaba a punto de hacerle la foto se quitó la pipa de la boca y se la metió en el bolsillo. «Eso forma parte de la fotografía», le dije. Pero no; no daba su brazo a torcer. ¡Llevaba menos de cincuenta segundos trabajado y ya había empezado una huelga! [Risas.] Sabía lo que valía su trabajo. La pipa era de las de dos por un centavo, y tuve que pagarle un cuarto de dólar para poder fotografiarla. [Risas.] Ahí lo ven, vale un cuarto de dólar, eso es todo lo que vale; no daría por ese hombre ni un centavo más. [Risas.]



FIG. 4

Si quieren entender lo que quiere decir, acompáñenme a las tres o las cuatro de la mañana algún día de julio o agosto, cuando esas calles de piedra son como hornos ardientes, ¡y vean a esas madres yendo de un lado a otro por la acera con sus retoños, tratando de agitar un poco el aire de nuestro Señor para refrescar la frente de una criaturita enferma mientras oye sus débiles gemidos! Y entonces díganme que no hay motivo de queja, que tendrían que estar satisfechos. Aquí (muestra la fotografía «El hogar de un trapero italiano», con una mujer italiana que sostiene a un niño pequeño en brazos) tenemos a uno de ellos, un niño italiano envuelto en paños. Ya habrán visto cómo los envuelven una y otra vez hasta que casi pueden colocarlos de un lado o de otro y no se doblan, de lo apretados que están los paños. [...] Recuerdo [Bottle Alley] por su espléndido despliegue de disciplina doméstica italiana. Cuando entré para hacer la foto había unas veinte jóvenes italianas revolviendo trapos y de la primera a la última empezaron a arreglarse y a posar para la cámara, y había solo un hombre, un anciano disoluto que no estaba trabajando; era el único que no hacía nada. Se limitó a gruñir una vez y todas dieron media vuelta y entraron. [Risas.] Como ejemplo de disciplina doméstica creo que fue absolutamente perfecto.



FIG. 5

Dejen que los lleve ahí de noche (muestra la fotografía «El momento de la oración en el cuarto de los niños», Casa de Diligencia de Five Points). Me colé un día con mi cámara cuando estaban apunto de acostarse y los vi arrodillados al lado de la cama, como se ve en la fotografía. [Aplausos.] ¡Casi todos esos camisones blancos ocultaban bracitos o piernecitas amoratados, torturados cruelmente! ¡Todos esos niños habían salido de casas en las que nunca se decía una bendición y solo se oían maldiciones de borracho de la mañana a la noche! En esas caritas iluminadas se ve que nada les falta. ¡Así es la caridad cristiana! ¡Un punto oscuro de Nueva York en el que tiene que arrojar su luz!

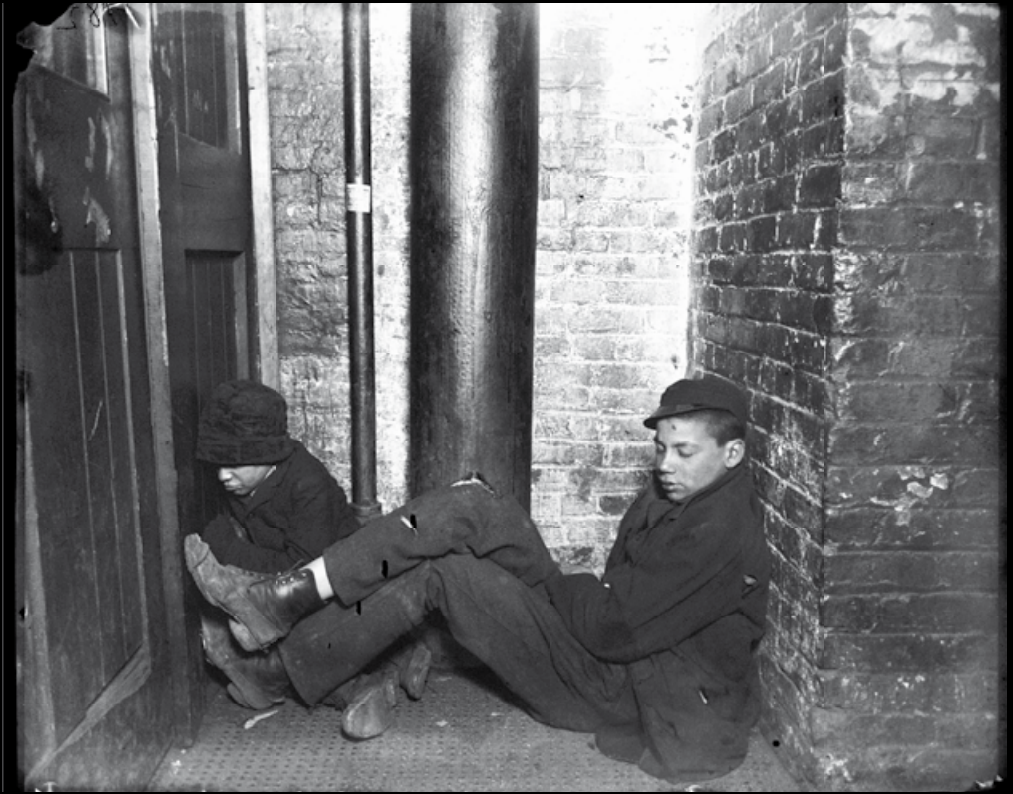


FIG. 6

Aquí (muestra la fotografía de dos niños descuidados) tenemos a dos de los jóvenes ateos que viven en las calles de Nueva York un día tras otro mientras alguna de la gente más bondadosa del mundo se preocupa por el alma y los calcetines de los pequeños hotentotes del África Central. Estos niños están tal y como los recogieron. Quienes los encontraron intentaron descubrir qué contacto con la religión habían tenido. Uno de ellos había oído hablar de «nuestro Padre» y sabía que era algo que según los muchachos era bueno decir todas las noches antes de acostarse en su madriguera, para tener suerte al día siguiente al jugar a los dados o lanzar centavos. [Risas.] Y el otro lo sabía todo sobre el nombre de Cristo: servía para maldecir. Ahí tienen el contacto que habían tenido con la religión esos dos chicos. A dos como ellos los recogieron en Harlem. El puente de la Tercera Avenida se sostiene sobre dos grandes tubos de hierro y habían hecho su nido en el interior de uno de ellos, donde dormían la mayor parte del invierno.



161/

FIG. 7

En «la Ciudad de los Judíos», donde es mayor el hacinamiento, hay unas trescientas treinta y tres mil personas en una milla cuadrada, mientras que la mayor densidad del viejo Londres nunca ha superado la tasa de ciento setenta y cinco mil por milla cuadrada. No me digan que no podemos superar a Londres. Creo que en ese parámetro podemos y lo reconozco con vergüenza. En este cuarto (muestra la fotografía «Cinco centavos la plaza») dormían trece personas. Por supuesto, no todas trabajaban ahí, pero sí dormían. Algunos eran inquilinos que pagaban cinco centavos por la plaza.



FIGS. 8-9

Detrás del templo se encuentran fumaderos de opio. Los hay por todo Chinatown. Aquí tienen una imagen de uno (muestra la fotografía de un fumadero). No nos interesa demasiado lo que fumen o dejen de fumar. Es su vicio y vamos a dejar que lo tengan. Vamos a echar un vistazo a su periódico. Ya han recorrido la colonia china y han visto sus ritos religiosos y sus fumaderos y aquí (muestra la fotografía de un chino y un poste de telégrafos) tenemos su periódico. El verdadero órgano oficial de Chinatown es el poste de telégrafos que ven aquí, lleno de carteles clavados. El día que hice esa foto aprendí una lección de lógica doméstica china. Oímos gritos y chillidos y cruzamos la



163/

calle con un policía; y en un sótano nos encontramos a un chino apaleando con un palo de escoba a la jovencita blanca que según él era su mujer. Mientras el policía hablaba con ella, yo traté de razonar con el chino. «¿Qué hace usted, hombre? —le dije—. No puede pegarle a su mujer.» «Ella mala», balbuceó. «Bueno, aunque sea mala no puede pegarle.» Y dijo: «Imagine su mujer mala, ¿a usted no gusta?». A lo que contesté: «Desde luego que no». Entonces me observó un rato en silencio con gesto estúpido, hurgó en la colada que tenía en un balde y se decidió. «Entonces supongo que usted gusta a ella», dijo. [Risas y aplausos.]



FIGS. 10-11

Y ahora llegamos al fondo del todo, descendemos hasta el antro de gente negra y morena (muestra la fotografía «Un antro de gente negra y morena», un local con hombres y mujeres negros y blancos). Cuando negros y blancos de ambos sexos se reúnen en ese terreno, nos topamos con una abominación que no puede ser más infame. De ahí es muy fácil descender hasta acabar apareciendo en las fotos de los delincuentes más buscados.

165/

Todas las imágenes son de Jacob Riis, ca. 1890: FIG. 1: *Gotham Court*; FIG. 2: *Bloque de casas de vecindad del East Side a vista de pájaro*; FIG. 3: *El vagabundo*; FIG. 4: *En el hogar de un trapero italiano, Jersey Street*; FIG. 5: *El momento de la oración en el cuarto de los niños. Casa de Diligencia de Five Points*; FIG. 6: *Un rincón calentito para una noche de frío*; FIG. 7: *Inquilinos de una casa de vecindad atestada de la calle Bayard. «Cinco centavos la plaza»*; FIG. 8: *Chinatown, un fumadero de opio*; FIG. 9: *El órgano oficial de Chinatown*; FIG. 10: *Un antro de gente negra y morena de «África»*; FIG. 11: *Un «depósito de cadáveres» de la parte baja*. Los títulos originales en inglés se encuentran en la lista de imágenes (pp. 258-259).



REVELAR LO SOCIAL: PROYECTOS FOTOGRAFICOS EN LA VIENA DEL LARGO SIGLO XIX

MICHAEL PONSTINGL

167/

Como otras ciudades de Europa y Norteamérica, Viena se convirtió en una ciudad de más de dos millones de habitantes a lo largo del siglo XIX. Tal crecimiento vino acompañado de colosales proyectos de desarrollo urbano que estuvieron asociados a una enorme agitación social. Algunos fotógrafos, por distintas razones, se fijaron en dichos fenómenos y su obra puede entenderse como una reacción (inconsciente) frente a ellos. A veces sus proyectos podían incluir también una crítica social, aunque esta fuera indirecta, incidental, latente, subliminal, poco ortodoxa, incluso suavizada. De eso trata este texto.

FERDINAND VON
STAUDENHEIM
STADTBESTIMUNG:
LINIENWALL—SPIELLENDE
KINDER (DETALLE), DE LA
SERIE *LEBEN UND TREIBEN AUF
DEN LINIENWÄLLEN*, CA. 1890
[FORTIFICACIÓN DE LA
CIUDAD: LINIENWALL.
NIÑOS JUGANDO]

VIDA Y AJETREO EN LAS *LINIENWÄLLEN*

En la segunda mitad del siglo XIX, Viena experimentó dos transformaciones urbanísticas decisivas. En ambas ocasiones la ciudad se amplió mediante la incorporación de arrabales, lo que acarrió la demolición de las murallas. El primer derribo sucedió a partir de 1858, cuando se derruyeron las murallas que rodeaban el núcleo histórico de la ciudad (las llamadas *Basteien*), lo cual permitió construir en el glacis y, de este modo, crear un área donde en los próximos decenios se construiría la Ringstraße con sus edificios representativos —la Akademie der bildenden Künste [Academia de Bellas Artes], el palacio Neue Burg, el Kunsthistorisches Museum [Museo de Historia del Arte], el Naturhistorisches Museum [Museo de Historia Natural], el ayuntamiento, el Burgtheater, la universidad— y los palacios privados de la alta burguesía y la nobleza. El segundo derribo, emprendido a

partir de 1894, afectó a la llamada *Linienwall*, una defensa de terraplén levantada en 1704. El lado que daba la espalda a la ciudad se revistió con ladrillos en las décadas posteriores, y el muro rodeaba en zigzag la zona desde los arrabales interiores, que iban del noroeste hasta el sureste. Ambos proyectos se documentaron fotográficamente, aunque existieron grandes diferencias entre ambos casos. Para el primer caso, una institución estatal, la kaiserlich-königliche Hof- und Staatsdruckerei [Imprenta Estatal y de la Corte Imperial y Real], por encargo del kaiserlich königliche Ministerium des Inneren [Imperial y Real Ministerio del Interior] y el municipio de Viena, registró el estado anterior y todas las fases de demolición de las *basteien* en impresionantes copias de papel a la sal de gran formato¹. Documentar el segundo caso fue muy distinto².

Hasta la incorporación en la ciudad de numerosos arrabales en 1890, la *Linienwall* constituyó también una frontera fiscal que funcionaba como una clara línea de demarcación social. Las cajas de recaudación establecidas en las torres cobraban impuestos y peajes a las mercancías que entraban en la ciudad. Numerosos miembros de las clases bajas se asentaron en el exterior, debido al menor costo de vida. Algunos industriales también aprovecharon las ventajas del emplazamiento y construyeron sus fábricas fuera de la *Linienwall*. En el momento de su derribo, hacía tiempo que esta fortificación se había convertido en un enorme obstáculo para la economía, las comunicaciones y el urbanismo. A diferencia de lo ocurrido con las *basteien* del interior de la ciudad, ninguna institución estatal ni municipal se sintió competente para realizar la documentación fotográfica de la *Linienwall*, quizá porque hasta 1889 el municipio no encargó unos dibujos panorámicos de todas las murallas a un oficial del Estado Mayor. La tarea de la documentación fotográfica la asumió voluntariamente, en 1894, el aristócrata y fotógrafo aficionado Ferdinand Ritter von Staudenheim ya que, al parecer, los fotógrafos profesionales no vieron en ello un tema comercial. No resulta sorprendente el interés de Staudenheim en la *Linienwall*, si se tiene en cuenta que era colaborador honorífico de la kaiserlich-königliche Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale [Imperial y Real Comisión Central para la Investigación y Conservación de los Monumentos Artísticos e Históricos] —el precedente institucional de la actual Bundesdenkmalamt [Oficina Federal de Monumentos]— y anteriormente había pertenecido al ejército.

En las imágenes que tomó culminan los intereses de Staudenheim por la arquitectura, el paisaje y la instantánea fotográfica. Las treinta y ocho fotografías (conservadas) no ofrecen un registro completo de la muralla de casi catorce kilómetros de longitud y casi cuatro metros de altura en promedio, pero son su documento más extenso —junto a estas existen también algunas fotografías de otros aficionados. En la

1

Sobre la documentación fotográfica de las *Basteien*, ver Monika Faber y Maren Gröning, *Urban Panoramas: The Photography of the Imperial and Government Printing Establishment 1850–1860*, Viena, Brandstätter, 2008, pp. 70–83.

2

Ver Michael Ponstingl, «Leben und Treiben des Ferdinand Ritter von Staudenheim im Sommer 1894: Eine fotografische Inspektion auf den Wiener Linienwällen», en Werner Michael Schwarz, Margarethe Szeless y Lisa Wögenstein (eds.), *Ganz unten: Die Entdeckung des Elends. Wien, Berlin, London, Paris, New York*, Viena, Brandstätter, 2007, pp. 90–97.



169/

mayoría de los casos, el fotógrafo situó su cámara fuera o encima de la muralla; solo unas pocas imágenes muestran la vista en dirección al centro de la ciudad. Las fotografías ofrecen impresiones de la forma y las dimensiones de la *Linienwall*, el camino contiguo, los trabajos de demolición y los terrenos baldíos adyacentes que resultaron de la prohibición de construir. Las imágenes que apuntan directamente a la estructura muestran el estado de abandono en el que se encontraba: trechos agujereados y con riesgo de derrumbe, malas hierbas brotando entre los ladrillos castigados por la intemperie y una zanja inundada y cubierta de maleza.

Dado que la construcción, como frontera física (problemática), administrativa y social, había ido acumulando diversos significados simbólicos, las fotografías no solo muestran su materialidad, sino que registran indicios de antiguas apropiaciones de la muralla que en parte desafiaban a la autoridad. Regularmente había quejas sobre los impuestos, considerados injustos, y la rudeza de los funcionarios. En todas las épocas se recurrió al contrabando y, para ello, se practicaron en la muralla pasos ilegales en dirección a la ciudad. Además, se sacaba de ella material de construcción, las canteras de arcilla y grava no autorizadas amenazaban su estabilidad y la zanja o acequia adyacente se había convertido en un vertedero de basura ilegal. En algunas de las

Fig. 1
FERDINAND VON
STAUDENHEIM
FOTOGRAFÍA DE LA SERIE
LEBEN UND TREIBEN AUF DEN
LINIENWÄLLEN, CA. 1890

imágenes, la representación de las personas va más allá de la función de accesorio que da idea de la magnitud de la construcción. En las escenas instantáneas se hace visible un pedazo de vida cotidiana en los arrabales exteriores. Staudenheim puso en escena tanto a paseantes como a campesinos con su ganado, obreros que desmantelan la muralla y niños que alborotan en sus inmediaciones (fig. 1). Estos últimos, con ropas miserables y en su mayoría descalzos, son los que se apropian más asertivamente de la *Linienwall*. En sus juegos transgreden antiguas prohibiciones (las cuales, cuando aún estaban en vigor, tampoco eran siempre respetadas): juegan sobre la muralla, pasan al otro lado con destreza y chapotean en la charca. En la cartulina donde pegó las copias, Staudenheim tituló estas escenas *Leben und Treiben auf den Linienwällen* [Vida y ajetreo en las *Linienwällen*]. Con ello, camuflaba los problemas sociales de la zona de la *Linienwall*. No tenía ningún interés por los miserables para quienes la muralla tendía a significar una exclusión, sino que era un observador distanciado: su programa era la musealización.

RASTROS DE LA VIDA EN LAS FOTOGRAFÍAS ARQUITECTÓNICAS

Los derribos de las *Basteien* y la *Linienwall* fueron síntomas de una enorme dinámica urbanística. Los flujos migratorios procedentes de todos los rincones de la monarquía habían convertido la ciudad en una metrópolis con poco más de dos millones de habitantes en 1910. El *boom* de la construcción durante el periodo *Gründerzeit*, incluso después, acarrió la demolición de muchos edificios de estilo Biedermeier o anteriores³. Estas incisiones masivas en el recinto de la ciudad impulsadas por la especulación provocaron una reacción contraria, como el *Heimatschutz* [Movimiento para la Protección de la Patria], una revuelta de reforma social y conservación de los monumentos que halló expresiones nacionalistas *völkisch* y liberales conservadoras. En la primera década del siglo XX, y como un componente del modernismo vienés, hubo en Viena un *Heimatschutz* representado por la burguesía ilustrada y algunos sectores de la aristocracia que llevó a cabo una crítica estructural de las condiciones sociales de la gran ciudad y emprendió intentos de reforma que en su mayor parte superaban las concepciones estético-sentimentales y la nostalgia de la antigua Viena, añadiendo al discurso sobre la ciudad ciertas ideas nuevas de la patria y lo vernáculo⁴.

En este campo de tensión, las fotografías tuvieron un papel muy importante. Algunos fotógrafos vieneses, tanto aficionados como profesionales, estuvieron de diversos modos al servicio de este Movimiento

³
Ver los artículos de Sándor Békési y Renata Kassal-Mikula en Wolfgang Kos y Christian Rapp (eds.), *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Viena, Czernin, 2004.

⁴
Ver Sándor Békési, «Heimatschutz und Großstadt: Zu Tradition und Moderne in Wien um 1900», en *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, vol. 20, nº 1, 2009, pp. 94-130.



1914. Wien, XIX. Heiligenstädterstr. 119.

A. Stauda, // Schleifmühlg. 5.

171/

para la Protección de la Patria. Quien siguió de forma más intensa este programa fue el fotógrafo profesional August Stauda (fig. 2)⁵. En los años comprendidos entre 1898 y 1914 produjo un corpus fotográfico de unas tres mil tomas que positivó él mismo, si bien utilizó el formato periodístico de la copia fotográfica (unos 22 x 28 cm). Su competidor Reinhold Entzmann, por ejemplo, que defendía el mismo programa, editó sus fotografías como postales de pequeño formato, con lo que se dirigía a un público distinto. El grueso de las fotografías de Stauda registraba edificios anteriores al *Gründerzeit* situados en los arrabales que estaban amenazados por el derribo, ya que se quería hacer sitio para construir otros nuevos más rentables. Los edificios están fotografiados casi siempre al nivel de la calle —y casi nunca en un plano frontal—, mientras que otras fotografías se centran en detalles de las fachadas, portales, patios traseros, calles, carteles de comercios y tabletes publicitarios, así como en las pequeñas escenas que se producen delante de estos. Según las fuentes —las cuales hay que admitir que no son muy claras—, parece que Stauda no emprendió este proyecto editorial por cuenta propia sino que, al menos para una parte de las fotografías, tuvo un mandante: el escritor y mecenas del arte polaco Karol

Fig. 2
AUGUST STAUDA
HEILIGENSTÄDTER STRASSE
119—HOFANSICHT, CA. 1904
[HEILIGENSTÄDTER, 119.
VISTA DEL PATIO]

⁵
Ver Susanne Winkler
(ed.), *August Stauda. Ein
Dokumentarist des alten Wien*,
Viena, Brandstätter, 2004 y
Susanne Winkler, «Die 3000
Wien-Ansichten des August
Stauda. Ein Wiener "Alt-Stadt"-
Dokumentarist um 1900»,
en Wolfgang Kos y Christian
Rapp (eds.), *Alt-Wien. Die
Stadt, die niemals war*, Viena,
Czernin, 2004, pp. 109-116.

Graf Lanckoroński-Brzezic, que ejerció de 1910 a 1918 los cargos de vicepresidente de la oficina de monumentos y presidente de la Verein für Denkmalpflege und Heimatschutz in Niederösterreich [Sociedad para la Preservación de Monumentos y Movimiento *Heimatschutz* en Baja Austria]. El encargo, sin embargo, fue el resultado de una iniciativa privada de Lanckoroński y no sabemos si el proyecto siguió alguna metodología. Entre los clientes de Stauda había arquitectos, protectores de monumentos, artistas plásticos y bibliotecas. Entre 1902 y 1917, el Historisches Museum der Stadt Wien [Museo de Historia de la Ciudad de Viena], actualmente el Wien Museum, adquirió copias de forma ininterrumpida. Tras la muerte del fotógrafo, en 1931, su viuda vendió los negativos existentes a la Bundesdenkmalamt [Oficina Federal de Monumentos], desde donde se trasladaron a la Nationalbibliothek [Biblioteca Nacional de Austria] en 1941.

Una cantidad considerable de las fotografías de Stauda muestran también a personas, algunas de las cuales, debido a los largos tiempos de exposición, no son más que «espectros» difuminados: paseantes, habitantes y vecinos trabajando o en momentos de ocio (como los niños jugando) y, sobre todo, observando al fotógrafo (y posando). Seguramente era la primera vez que muchos de ellos se encontraban frente a una cámara. Las fotografías documentan personas curiosas, reservadas u orgullosas. No es probable que llegaran a ver las copias, ya que no se las podían permitir. La inclusión consciente de personas subrayaba asimismo el valor de uso de los edificios y, con ello, su utilidad y necesidad existenciales más allá de su valor de cambio, que era lo único que interesaba a los especuladores inmobiliarios. Aunque sus contemporáneos no entendieron sus fotografías de este modo —por lo menos no hay registros de ello—, muchas de las imágenes de Stauda nos permiten entrever las condiciones de vida y de trabajo de las clases proletarias y de la pequeña industria: dan testimonio de la actividad profesional y comercial de la pequeña burguesía, así como de ocupaciones y cosas cotidianas, pero aún está pendiente su valoración histórico-social sistemática desde el punto de vista de estos rastros de la vida y de la cultura material.

EL TIPO VIENÉS, UNA ESPECIE EN PELIGRO

Los enormes procesos de urbanización, industrialización y economía experimentados por la ciudad en el siglo XIX, y los trastornos sociales que conllevaron (depaupeización, escasez de vivienda), dieron origen, sobre todo en los sectores sociales burgueses, a sentimientos de pérdida y de miedo a la pérdida. El orden tradicional que legitimaba la posición social de estos sectores sociales se trastocó. Una reacción

conservadora ante ese proceso fue la ya mencionada nostalgia de una antigua Viena, una añoranza que no solo se concentraba en los conjuntos arquitectónicos y que imaginaba una ciudad que nunca había existido. En este imaginario ciudadano desprovisto de complejidad, los llamados tipos populares representaban el carácter vienés auténtico, una realidad ya casi perdida y el orden social tradicional, estable, propio de un determinado estamento social. En los tipos vieneses —en los que, paradójicamente, se reflejaba el estado plurinacional de la monarquía austrohúngara— se manifestaba el *otro* amable y, en contraste con el proletariado industrial, no amenazador. El género de los tipos se remontaba a las reproducciones gráficas de profesiones del siglo XVIII: las colecciones llamadas *Kaufufen*, es decir, «gritos de vendedores ambulantes». El arsenal de figuras estaba formado por los miembros de la pequeña industria que con sus gritos característicos elogiaban su mercadería en las calles y plazas públicas, pero también por otros tipos como el camarero, el portero o la criada. El tema se plasmaba en los formatos culturales más diversos, como la literatura, el folleto, la música, las bellas artes, en forma de juguetes y también en la fotografía⁶.

El fotógrafo y editor de fotografías Otto Schmidt puede considerarse el principal adaptador de los tipos vieneses al medio fotográfico en el siglo XIX⁷. Entre 1873 y 1887 publicó cuatro volúmenes de series de imágenes dedicadas a este tema. Sus fotografías, tomadas en parte en el estudio y en parte al aire libre, y cuya iconografía bebe fuertemente de sus modelos gráficos, constan tanto de retratos individuales y de grupos, en los que los actores suelen llevar atributos específicos de sus profesiones, como de pequeñas escenas. Las fotografías tomadas al aire libre presentan preferentemente plazas de mercado en tanto que foros premodernos prototípicos de la vida pública ciudadana, centros de esparcimiento de la clase baja como el parque de atracciones *Volksprater* (*Wurstelprater*) o el basurero (fig. 3).

Las imágenes de Schmidt también encierran implícitamente una etnografía popular de la monarquía: vendedores de juguetes y de vajillas eslovacos, judíos polacos, vendedores de salami italianos o de naranjas de *Gottschee/Kočevje*. Ni al fotógrafo ni a sus compradores (tanto vieneses como turistas que se llevaban un *souvenir*) les interesaban las condiciones existenciales concretas de las personas fotografiadas que, por lo demás, al menos en parte, eran representadas por modelos. Las coloraciones a mano disimulaban las condiciones de vida y de trabajo, como cuando las personas que trabajaban en medio de las inmundicias y la suciedad del basurero eran bañadas en unos colores inverosímilmente vivos para hacerlas más aceptables entre la clientela burguesa. Las posibilidades técnicas no permitían a Otto Schmidt tomar instantáneas, por lo que sus fotografías eran escenificadas. Un par de décadas después, en cambio, el fotógrafo aficionado y abogado Emil Mayer optó de forma sistemática por el *candid shot*,

⁶
Ver Wolfgang Kos (ed.), *Wiener Typen. Klischees und Wirklichkeit*, Viena, Brandstätter, 2013.

⁷
Ver Michael Ponstingl, *Geschäfte mit Kopien: Der «Fotografische Kunstverlag Otto Schmidt»; ein Handbuch*, Salzburgo, Fotohof edition, 2022; y Michael Ponstingl, «Otto Schmidts Spektakel der Wiener Typen», en Wolfgang Kos (ed.), *Wiener Typen. Klischees und Wirklichkeit*, Viena, Brandstätter, 2013, pp. 192-201.



Fig. 3
OTTO SCHMIDT
 12. MISTG'STÄTT'N (KUMMERHOF),
 DE LA SERIE WIENER
 STRASSENBILDER (EDITADO
 POR A. F. CZIHAK), 1876-1877
 [BASURERO]

8

Ver Michael Ponstingl, «Felix Salten and Emil Mayer's Photobook *Wurstelprater* – An Arena of Symbol Systems», en Steven Humblet (ed.), *Cahier # 01, The Photographic Image in Print*, Bruselas, Sint-Lukas Brussels University College of Arts and Design/FotoMuseum Provincie Antwerpen, 2009, pp. 4-13; y Anna Hanreich, *Zur Fotografie Emil Mayers. Die Wiener Typen und der Wurstelprater*, tesis de diploma no publicada, Universidad de Viena, 2004, pp. 45-48.

y llegó a usar en su cámara de mano 3 un visor lateral que, para camuflar sus intenciones y engañar a la gente, desplazaba noventa grados la dirección de enfoque. Con ello pretendía conseguir, en contraste con la pose, una imagen «auténtica» que mostrara a las personas en su verdadero modo de ser (una ideología que hoy todavía está en circulación).

Entre 1905 y 1912, Mayer tuvo en el punto de mira el ajetreo humano en las calles del casco antiguo y el Wurstelprater, lo que supuso una innovación radical en el panorama de la fotografía. Entre 1909 y 1915 están documentadas conferencias con diapositivas celebradas con gran éxito entre el público en asociaciones fotográficas e instituciones de educación popular, como la titulada *Typen und Szenen aus dem Wurstelprater* [Tipos y escenas del Wurstelprater]. El fotógrafo sazonaba la proyección de las imágenes con un discurso humorístico que daba lugar a estruendosos aplausos. Con una gran pericia para adaptar sus fotografías a diversos medios, publicó antologías de dibujos grabados al bromóleo, series de postales en gelatinobromuro de plata y un reportaje urbano en color en forma de libro (*Wurstelprater*, 1911)⁸, en el que el famoso escritor Felix Salten colaboró con un texto.

El fotógrafo no entendía sus fotografías como retratos individuales, sino como «fotografías de género». Lo que le interesaba, como él mismo dice, «es registrar una serie de tipos característicos

tal como pueden verse cada día en la calle [...]. No sabemos durante cuánto tiempo más se podrán ver estos tipos, por lo que quizá con el tiempo mis fotografías lleguen a tener un valor histórico»⁹. Entendía su proyecto, carente de la perspectiva del compromiso social, como una suerte de inventario de una clase de gente que veía amenazada por el presente. Sin conciencia de clase, amalgamó las figuras retratadas en el «pueblo» expresivo y espontáneo, al que estilizó como el polo opuesto a la modernidad. Esta exotización interna hacía de las personas una «materia prima» temática que Mayer sabía plasmar fotográficamente para brillar como artista fotográfico y alcanzar el reconocimiento de sus colegas¹⁰.

EL ESPECTÁCULO DE LOS MISERABLES

La transformación de Viena en una gran ciudad en el siglo XIX potenció asimismo la pobreza, la falta de vivienda y el fenómeno de los sin techo. El periodista liberal Emil Kläger y el juez Hermann Drawe advirtieron la necesidad de actuar y, sirviéndose de la fotografía como medio de producción/agitación, realizaron el primer reportaje con claros fines de documentación social en Austria-Hungría¹¹. En el verano de 1904, los dos llevaron a cabo supuestamente más de doscientos paseos, algunos de ellos durante la noche, y, disfrazados con ropas miserables, visitaron



99 Schlafende unter einer Wendeltreppe.

Fig. 4
HERMANN DRAWE
SCHLAFECKE UNTER EINER
WENDELSTREPPEN, DE LA
SERIE DURCH DIE WIENER
QUARTIER DES ELENDS
UND VERBRECHENS, 1904
[RINCÓN PARA DORMIR
BAJO UNA ESCALERA
DE CARACOL]

175/

9
Emil Mayer en «K. k. Photographische Gesellschaft in Wien. Protokoll der Plenarversammlung vom 7. März 1911», en *Photographische Korrespondenz*, vol. 48, n.º 607, 1911, pp. 279-283, la cita está tomada de la p. 282.

10
Ver Michael Pongstingl, «Wien-imaginair. Straßenfotografie im 19. Jahrhundert», en Anton Holzer y Frauke Kreutler (eds.), *Augenblick! Straßenfotografie in Wien*, Heidelberg: Kehrer, 2021, pp. 74-79, aquí 79; y Michael Pongstingl, *Wien im Bild: Fotobildbände des 20. Jahrhunderts*, Viena, Brandstätter, 2008, pp. 80-88.

11
Ver Margarethe Szeless, «Emil Kläger & Hermann Drawe. "Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens"», en Werner Michael Schwarz, Margarethe Szeless y Lisa Wögenstein (eds.), *Ganz unten: Die Entdeckung des Elends. Wien, Berlin, London, Paris, New York*, Viena, Brandstätter, 2007, pp. 99-109; y Josef Seiter, «"Elendsbefreiung kann nicht sein ohne Elendskenntnis": Sozialreportage und sozial engagierte Fotografie in Wien um 1900», en *Spurensuche*, vol. 14, n.º 1-4, 2003, pp. 142-163, aquí 152-157.

las habitaciones atestadas de gente, las teterías, las *Wärmestuben* (salas calefactadas en las que se recogían durante el invierno los pobres y, sobre todo, los vagabundos), los hospicios para hombres, los hornos para la fabricación de ladrillos, los lugares para dormir en los campos a orillas del Danubio y el sistema de canalización subterráneo donde vivían personas sin techo. Drawe hizo más de cien fotos como fotógrafo aficionado. A menudo se acercaba a las personas sin ser visto o las sorprendía mientras dormían, despertándolas con el relámpago de magnesio (figs. 4-5). También hizo fotografías preparadas, en las que retrató a supuestos malhechores de poca monta en posturas estereotipadas y se escenificaron pequeños delitos. Las fotografías que muestran viviendas suelen tener unos encuadres muy angostos con el fin de aumentar la percepción de la estrechez del espacio.

Kläger y Drawe presentaron los resultados de sus investigaciones a través de diapositivas en una conferencia con el título sensacionalista «Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens» [Por los barrios vieneses de la miseria y el crimen], celebrada en la Urania, una institución de educación popular. A partir de mayo de 1905 un conferenciante profesional leyó el texto de Kläger y mostró las fotografías de Drawe coloreadas a mano. La conferencia tuvo un éxito exorbitante entre un público eminentemente burgués, y hasta 1908 se ofreció más de trescientas veces. En el invierno de 1907 (con fecha de edición de 1908) se publicó un libro con la conferencia y un buen número de fotografías, en una tirada de diez mil ejemplares.

Los reporteros Kläger y Drawe no pusieron al proletariado en el foco de sus investigaciones —esto habría sido más exigente porque hubieran tenido que hablar de las relaciones de clase—, sino que se centraron mayoritariamente en miembros del lumpenproletariado. El hecho de que no se tratara de la lucha de clases, sino de una *cari-tas* basada en un humanismo burgués orientado a la reforma, hacía el tema (más) aceptable para el público. El precepto de la asistencia no ponía en cuestión el orden social ni las relaciones de propiedad. Las fotografías de «otro mundo», decididamente etnográficas, solían estimular la curiosidad del público, causaban un horror agradable y una pizca de angustia placentera causada por el miedo a la propia caída. A diferencia de la prensa burguesa, la de izquierdas (concretamente, el periódico *Arbeiter-Zeitung*) se distanció de esa clase de periodismo de investigación: constató la falta de un interés fundamentado por las condiciones de vida reales de las personas retratadas, censuró el voyeurismo y se remitió a los reportajes del socialdemócrata Max Winter (que se movía sin aparato fotográfico), aunque sí reconoció la gran fuerza persuasiva de las fotografías de Drawe.



177/

Fig. 5
HERMANN DRAWE
MASSENQUARTIER, DE LA SERIE
DURCH DIE WIENER QUARTER DES
ELENDIS UND VERBRECHENS, 1904
(ALOJAMIENTO EN MASA)



EL LENGUAJE VISUAL EMERGENTE DEL CAPITALISMO INDUSTRIAL*

ALLAN SEKULA

Hasta la llegada de la modernidad fotográfica en la segunda década del siglo XX, la mayor parte de los fotógrafos con ambiciones culturales evitaban deliberadamente la iconografía del industrialismo y se decantaban, en cambio, por lo pastoral, lo barroco, lo sentimental y el individualismo romántico del retrato. (Las fotografías de buques de vapor, dirigibles y aeroplanos tomadas por Alfred Stieglitz fueron el punto de inflexión de la fotografía artística consciente de su propia identidad)¹. Dado que la fotografía había mecanizado la labor manual y buena parte de la intelectual inherentes a la representación visual (es decir, el trabajo intelectual de la construcción perspectivista), se hacía necesario reconstruir la figura del genio artístico. Por un lado, hubo un intento de reintroducir el oficio artesanal en la fotografía mediante la apropiación de métodos y estilos de representación visuales. Por el otro, y ahí se hizo evidente la tendencia de la modernidad, la producción artística acabó considerándose fundamentalmente una tarea intelectual, independiente en mayor o menor medida del ejercicio de la habilidad manual. Se descorporizó la visión, a la que se otorgó prioridad frente a la destreza manual y mecánica. [...]

¿Qué puede decirse de la representación fotográfica del trabajo y, en concreto, del trabajo realizado bajo tierra? Las primeras fotografías subterráneas fueron tal vez las que hizo Nadar en las cloacas y catacumbas de París en 1861. El fotógrafo aunó su marcada ambición estética con su virtuosismo tecnológico y talento publicitario. En una conocida litografía bastante icónica, Daumier representaba a Nadar «elevando la fotografía a las alturas artísticas» mientras fotografiaba París desde un globo que flotaba por encima de una ciudad abarrotada de estudios de fotógrafos de menos categoría². Al parecer, Nadar buscó insistentemente los límites tecnológicos de la representación fotográfica vinculando la cámara con nuevas formas de transporte e iluminación: antes de granjearse su reputación como aeronauta, descendió bajo tierra con luces eléctricas para fotografiar primero las cloacas

NADAR
CATACOMBES DE PARIS :
MANNEQUIN N° 1, CA. 1861
[CATACUMBAS DE PARÍS.
MANIQUÉ N° 1]

179/

*
Extractos de la segunda parte del ensayo «Photography Between Labour and Capital», publicado originalmente en 1983. Versión revisada y aprobada por el Allan Sekula Studio.

¹
Esas imágenes aparecieron juntas en *Camera Work*, n° 36, octubre de 1911, p. 5. Ver mi artículo «On the Invention of Photographic Meaning», en *Artforum*, vol. XIII, n° 5, enero de 1975, pp. 36-45.

²
Se publicó en *Le Boulevard* el 25 de mayo de 1862.

3

Ver David H. Pinkney, *Napoleon III and the Rebuilding of Paris*, Princeton, Princeton Legacy Library, 1958, pp. 127-150. Ver también Nadar, «Paris, souterrain», en *Quand j'étais photographe*, Flammarion, París, 1899, pp. 99-129.

4

Son palabras de Marx, extraídas de un pasaje sobre el «vandalismo» de Haussmann. Karl Marx y Friedrich Engels, *Writings on the Paris Commune*, edición de Hal Draper, Nueva York, Monthly Review Press, 1971, p. 94. [Trad. cast., Karl Marx, «Manifiesto del Consejo General de la Asociación Internacional de los Trabajadores sobre la guerra civil en Francia en 1871», en Karl Marx, Friedrich Engels y Lenin, *La Comuna de París*, trad. anón., Tres Cantos, Akal, 2010, p. 65.]

5

Roland Barthes, «The Plates of the *Encyclopædia*», en *New Critical Essays*, trad. Richard Howard, Nueva York, Hill and Wang, 1980, p. 28. [Trad. cast., «Las láminas de la *Enciclopedia*», en *El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos*, trad. Nicolás Rosa y Patricia Willson, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2011, p. 90.]

6

Denis Diderot, «Salon of 1767», en Lester Crocker (ed.), *Diderot's Selected Writings*, trad. Derek Coltman, Nueva York, Macmillan, 1966, p. 174. [Trad. cast., *Salón de 1767*, trad. Lydia Vázquez, Boadilla del Monte, Machado Libros, 2018, pp. 197-198.]

7

Nadar, *Quand j'étais photographe*, p. 116. Trad. ingl. extraída de Gail Buckland, *First Photographs*, Nueva York, Macmillan, 1980, p. 79. [Trad. cast., *Cuando era fotógrafo*, trad. Melina Balcázar, Ciudad de México, Canta Mares, 2020, s. p.]

parisinas, que se estaban reconstruyendo dentro del proyecto de transformación de la ciudad emprendido por Georges-Eugène Haussmann³. A continuación fotografió las catacumbas. Sus proyectos subterráneos parecían planteados con un objetivo publicitario; las catacumbas ya se abrían a los turistas varias veces al año y las nuevas cloacas serían una importante atracción turística cuando se inaugurase la Exposición de París de 1867. Las fotografías de las cloacas pueden entenderse perfectamente como expresiones visuales del optimismo tecnológico: el arco galvánico iluminaba la arquitectura subterránea de una nueva higiene urbana; la propia electricidad podía entenderse como una fuerza higiénica. Las imágenes de las catacumbas son algo más complejas. Quizá no podría haberse encontrado una metáfora más evidente que esa necrópolis para hacer referencia al viejo París que se demolía para dejar sitio al «París de los ociosos»⁴. Sin duda, las catacumbas eran todo un espectáculo, pero un espectáculo de lo sublime, cargado de muerte y oscuridad. El arco galvánico de Nadar aportó iluminación al espacio y desterró lo sublime, o al menos lo domesticó y lo devolvió a las sombras. Sus imágenes, como las láminas de la *Enciclopedia*, muestran lo que Roland Barthes denominó «un mundo sin miedo»⁵. En este sentido, podemos recordar el comentario decididamente materialista de Denis Diderot sobre lo sublime:

Todo lo que sorprende al alma, todo lo que imprime un sentimiento de pánico, conduce a lo sublime. [...] La oscuridad aumenta el terror. [...] Sacerdotes, levantad vuestros altares, elevad vuestros edificios en lo más profundo de los bosques. [...] Que vuestras escenas misteriosas, teúrgicas, sangrantes tengan lugar a la luz funesta de las antorchas. La claridad es buena para convencer, pero no vale nada para conmovér⁶.

Nadar, por su parte, recordaba su proyecto subterráneo como una especie de expedición enciclopédica; se trataba de un empeño completamente racional, un triunfo de la ciencia ante los misterios de la muerte:

El mundo subterráneo abría un campo infinito de operaciones no menos interesantes que la superficie telúrica. Íbamos a penetrar, revelar los arcanos de las cavernas más profundas y secretas⁷.

No hay que olvidar que lo que iluminaba aquel lugar oculto era la electricidad. Al parecer, Nadar recibió con escepticismo las afirmaciones exageradas sobre la energía eléctrica, pero al mismo tiempo compartía las posturas de su tiempo, que la consideraban una fuerza maravillosa y sobre todo autónoma. En un pasaje de sus memorias (escritas en 1900) en el que contaba cómo había acogido, con escepticismo y al mismo tiempo interés, a un estafador que pretendía hacer «fotografías

eléctricas» a distancia, el fotógrafo cantaba las alabanzas de la electricidad de un modo que solo puede describirse como característico del fetichismo de la mercancía:

Ahí acabábamos de ver cómo aquella que no percibimos realizaba todas las funciones, ejecutaba todos los oficios, volvía realidad apenas formuladas o solo concebidas las pretensiones de nuestra imaginativa, esperando, sumisa y lista, nuestras próximas órdenes. [...] Obrero de primer orden en todas las artes y los oficios y bueno para todo, por turnos o simultáneamente, como se quiera⁸.

Y ahora supongamos que volvemos a las fotografías de las catacumbas de Nadar teniendo presente ese pasaje. Por algún motivo extraordinario, tal vez por respeto al paradigma enciclopédico, Nadar se sentía obligado a introducir en esas escenas la figura del trabajo humano. En consecuencia, sus fotografías mostraban una secuencia de actos instrumental: el transporte, la clasificación y el «empaquetado» de huesos en las criptas. Bajo esa luz fría, intensa y materialista, un proceso semejante solo podía entenderse como una especie de industria negativa, como lo contrario de la minería. Existía tensión en el proyecto de Nadar entre la novedad absoluta de la revelación y el reconocimiento de que el mundo subterráneo era ya escenario del trabajo humano. Por un lado: la visión de lo que no se ha visto antes, el atractivo reprimido para los apetitos morbosos, la domesticación momentánea de lo sublime mediante la luz eléctrica. Por el otro: una rutina. Nadar extrajo una moraleja republicana de ese desmantelamiento casi industrial de esqueletos. En el proceso de mezcla, clasificación y embalaje de conjuntos ordenados de huesos de «grandes hombres aclamados, santos canonizados y criminales» descubrió una «igualitaria confusión de la muerte»⁹. Se invita al observador burgués de esas imágenes a ocupar dos asientos: el del espectador, que se ve frente a un *memento mori* republicano, y el del jefe, que depende del trabajo de otros, que al mismo tiempo controla, y de las fuerzas de la naturaleza explotadas científicamente.

Existe aún más ironía en esas imágenes de las catacumbas. Nadar se vio obligado a exponer sus negativos de colodión sobre placa de vidrio durante dieciocho minutos. Como no podía esperarse que ningún trabajador vivo se mantuviera inmóvil durante tanto tiempo, las figuras que vemos en las fotografías son, en realidad, maniqués vestidos con ropa de los trabajadores (fig. 1). Los muñecos de Nadar reemplazaban a sus equivalentes vivos y con ello apuntaban al futuro perfeccionamiento de la técnica fotográfica, que permitiría captar el movimiento de los seres vivos en forma de aparente inmovilidad (es decir, que esas imágenes anticipaban con anhelo los estudios del movimiento de Eadweard Muybridge y Étienne Jules Marey). Por

8
Ibid., pp. 23-24. Trad. ingl. de Thomas Repensek, «My Life As a Photographer», en *October*, nº 5, 1978, p. 18. [Trad. cast., *Cuando era fotógrafo*, óp. cit., s. p.]

9
Ibid., p. 104. [Trad. cast., *Cuando era fotógrafo*, óp. cit., s. p.]



Fig. 1
NADAR
CATACOMBES DE PARIS :
MANNEQUIN N° 2, CA. 1861
[CATACUMBAS DE PARÍS.
MANIQUÍ N° 2]

consiguiente, podemos entender esa sustitución de distintas formas: como compensación por una deficiencia técnica, como profecía tecnológica y, por último, como acotación sobre la artificialidad, la perversidad, de la representación fotográfica. La construcción claramente teatral de Nadar podría considerarse una demostración consciente de la propiedad ya intrínsecamente estática, fascinante y, en consecuencia, antinatural del medio fotográfico. A pesar de la llegada de la electricidad, ese mundo subterráneo tan solo dio lugar a una naturaleza muerta. No obstante, es posible que esa interpretación atribuya a Nadar una sensibilidad protomoderna que en realidad se contradice con su fe en el progreso del realismo fotográfico. Aun así, puede afirmarse sin lugar a dudas que las fotografías de ese tipo insinuaban que el naturalismo de la imagen estática tenía un orden limitado. Era como si la fotografía, con su capacidad manifiesta de detener un fragmento de duración temporal, desafiara por primera vez el aparente naturalismo de las artes visuales consolidadas. (Tal vez sería más acertado decir que ese desafío había empezado con las escenas cambiantes de los dioramas o incluso con los juguetes ópticos que creaban la ilusión del movimiento.) Así pues, la fotografía socavó incluso su propia autoridad al poner en primer plano el tema de la representación del tiempo. Esa carencia, esa falta de movimiento, solo podría superarse con la invención del cine.

Puede decirse más sobre esas curiosas fotografías de las catacumbas de París. La perversidad de esas imágenes tiene otro aspecto, una dimensión económica y psicológica. Presentaban el complemento visible y figurativo de la electricidad de Nadar, antropomorfizada y competente como un trabajador. Al tiempo que se personificaba la fuente de iluminación, la figura del trabajo manual se reducía a una objetividad estática y muda. En las imágenes, el trabajo de los vivos se relegaba en sentido figurado a la ciudad de los muertos. En tanto que los maniqués de Nadar eran sustitutos icónicos de trabajadores vivos, también eran los signos de la sustitución del trabajo de un ser vivo por el «trabajo muerto», por la maquinaria. Si recordamos que, evidentemente, Nadar pretendía ilustrar no una acción, sino una secuencia de acciones, se hace posible comprender que el vínculo narrativo de las posturas estáticas de los maniqués era en la misma medida el modelo de una automatización en funcionamiento y la descripción gracias a la ficción de un proceso ejecutado por trabajadores vivos. Por otro lado, podríamos defender asimismo que Nadar pretendía revivificar un mundo subterráneo de máquinas y muerte. Esos «trabajadores» artificiales eran el contrapeso de los muertos y de la figura ausente y problemática del artista fotográfico. Así, frente a la mortalidad y la mecanización, se preserva la imagen de la vida.

Podría decirse que con ese conjunto de cuadros estáticos y artificiales Nadar revelaba —de forma más o menos consciente— no solo

el *modus operandi* de la fotografía, sino también el del capitalismo. Esas fotografías ofrecen un paradigma exagerado del realismo fotográfico del ingeniero industrial (y del creador de retratos *post mortem* del siglo XIX). El realismo del ingeniero confiere con frecuencia al trabajador la categoría de material de utillaje: resulta «interesante» desde el punto de vista humano y útil para determinar la escala relativa de los objetos inanimados, pero en última instancia puede sustituirse por una máquina. Sin embargo, el artificio evidente y la morbosidad de las imágenes de Nadar apuntan también al trasfondo de otro paradigma menos optimista, el del anticapitalismo romántico. Pienso en concreto en ese género de la ficción de terror en el que el proletario aparece en forma de zombi o autómata depredador, un género que podríamos decir que empezó con *Frankenstein*, de Mary Shelley, y terminó con *Zombi*, de George Romero, película en la que los zombis surgen en un principio de las filas de los desempleados de larga duración.

Lo que quiero plantear es que el proyecto subterráneo de Nadar generó significado fotográfico tanto en el eje metonímico de la expresión lingüística como en el metafórico. Esa dualidad retórica era intencionada. La ambición metonímica de Nadar, su realismo esencial, lo llevó a ampliar tecnológicamente los límites de la representación fotográfica, a descubrir nuevas atalayas, nuevas energías iluminadoras. Por otro lado, buscó una metáfora de sus excursiones bajo tierra; eso queda claro en su relato autobiográfico. El mundo subterráneo, y en especial las catacumbas, se prestaba a la inferencia alegórica, incluso sin la teatralidad evidente de la puesta en escena de Nadar, que impulsa todavía más nuestra lectura en esa dirección.

En resumen, si asignamos una condición alegórica bastante singular a esas primeras fotografías subterráneas es por la presencia de Nadar como autor. La alegoría implicaba un movimiento ideológico contradictorio: hacia una desmitificación materialista de la religión y del privilegio de clase aristocrático, y hacia la mistificación de la ciencia material. En ese sentido, el carácter esencialmente burgués del republicanismo y el materialismo de Nadar se hace evidente.

Para pasar de las tumbas a las minas me gustaría empezar examinando la recepción —tanto contemporánea como histórica— de uno de los primeros ejemplos de fotografía subterránea en una mina. En la medida en que esa recepción ha pretendido otorgar un valor cultural y artístico a esas primeras imágenes de la minería, el carácter industrial de la empresa se ha visto suprimido, negado o curiosamente distorsionado. [...]

Las fotografías a las que me refero las tomó Timothy O'Sullivan en las minas de plata del filón de Comstock, en Nevada, en 1867. No fueron las primeras imágenes del trabajo en una mina subterránea; ya en 1864 se había quemado magnesio para exponer vistas estereoscópicas de una mina de carbón inglesa. Las fotografías de O'Sullivan, que también



185/

recurrieron a la luz producida por el magnesio, se hicieron como parte del *survey* geológico del paralelo 40 financiada por el Departamento de Guerra de Estados Unidos y dirigida oficialmente por el jefe de ingenieros del Ejército. Sin embargo, y a diferencia de otros estudios anteriores, este fue concebido, planificado y dirigido por un geólogo civil, y en él trabajaron científicos civiles. Clarence King, el geólogo responsable, era un joven enérgico con amplios conocimientos teóricos y buenos contactos políticos que había estudiado en la Escuela Científica de Sheffield, en Yale. Su objetivo era obtener un mapa exhaustivo de la zona comprendida entre las sierras al oeste y la cordillera Frontal de las Rocosas al este, lo que abarcaba el territorio por entonces prácticamente inexplorado de la Gran Cuenca y las cordilleras centrales. [...]

Los historiadores de la fotografía han concedido en líneas generales a las imágenes de O'Sullivan una consideración especial, y al propio fotógrafo se le ha asignado un puesto destacado en el panteón de los primeros artistas fotográficos. Las interpretaciones de esas imágenes suelen subrayar su importancia artística o científica, aunque predomina la primera tendencia. Esa tensión entre esteticismo y cientifismo es característica de la historiografía de la fotografía y resulta especialmente evidente en la recepción de O'Sullivan.

Fig. 2
TIMOTHY O'SULLIVAN
WASHAKIE BAD LANDS, DE LA
EXPLORACIÓN GEOLÓGICA
DE LOS ESTADOS UNIDOS DEL
PARALELO 40 (1867-1881), 1872
[TIERRAS BALDÍAS
DE WASHAKIE]

Joel Snyder, *American Frontiers. The Photographs of Timothy O'Sullivan, 1867-1874*, Nueva York, Aperture en colaboración con el Philadelphia Museum of Art, 1981, pp. 37-51.

Rosalind Krauss, «Photography's Discursive Spaces. Landscape/View», en *Art Journal*, invierno de 1982.

186/

En el momento de escribir estas líneas, el artículo aún no ha aparecido impreso. Mis comentarios se basan en una versión leída en octubre de 1982 en la National Gallery of Canada, en un simposio titulado «August Sander, su obra y su época». El texto de Krauss, que dedicaba una amplia atención a O'Sullivan, se titulaba «August Sander and the Discourse of the Survey».

El concepto de los polos de significado metafórico y metonímico procede de Roman Jakobson, «Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances», en Roman Jakobson y Morris Halle, *Fundamentals of Language*, La Haya, Mouton, 1956, pp. 90-96. [Trad. cast., «Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de trastornos afásicos», en *Fundamentos del lenguaje*, trad. Carlos Piera, Madrid, Ayuso/Pluma, 1967, pp. 97-143.] La metonimia implica la producción de significado a partir de una base contextual. El significado metonímico toma muestras, selecciona, construye nexos y conexiones casuales. Para Jakobson, el realismo, y en particular el discurso de la novela, es en esencia metonímico. La metáfora, en cambio, implica la producción de significado tomando como base la sustitución. La metáfora comporta una especie de juego lingüístico surgido de la analogía y la similitud.

Según Jakobson, la poesía es fundamentalmente metafórica.

Por un lado, se han hecho distintos intentos de analizar los «paisajes» de O'Sullivan (fig. 2) en relación con la estética de lo sublime y, en concreto, de establecer una continuidad o una discontinuidad entre su obra y la de pintores paisajistas estadounidenses del siglo XIX como Frederic Church y Albert Bierstadt. En última instancia, esas lecturas otorgan un significado metafórico a las fotografías. La versión más elaborada y exhaustiva de esa tendencia es la reciente monografía sobre O'Sullivan publicada por Joel Snyder, que encuentra en la obra del fotógrafo una rehabilitación de la búsqueda de lo sublime, búsqueda que —en opinión de Snyder— había quedado degradada por los pintores que se entretenían con lo pintoresco¹⁰.

Por el otro, Rosalind Krauss ha analizado no hace mucho las imágenes de O'Sullivan en relación con lo que denomina, muy acertadamente, «el discurso del *survey*». Krauss critica la apropiación —y la descontextualización— por parte de la historiografía del arte de fotografías que deben entenderse más correctamente como fragmentos metonímicos, como elementos empíricos de un vasto proyecto científico de mapeo. En líneas generales, Krauss pretende describir las dos formaciones discursivas —una metafórica y la otra metonímica— en las que se genera el significado fotográfico¹¹.

Tanto Krauss como Snyder —de un modo menos crítico— son conscientes de la antinomia entre el pensamiento artístico y el científico en la cultura de los siglos XIX y XX. (Snyder trata de rebajar la tensión apuntando que las imágenes de O'Sullivan eran «al mismo tiempo documentales y expresivas», una afirmación característica que lleva, en este caso y en la mayoría, a favorecer la función expresiva¹².) No obstante, la labor de ambos perpetúa esa antinomia al no tomar en serio las condiciones sociales y económicas de la tarea científica y artística. Ninguno de los dos aborda el carácter decisivo y fundamental de las exploraciones del Oeste. Así, de sus meditaciones sobre O'Sullivan surgen los espectros del arte «puro» y la ciencia «pura». Snyder trata de describir una innovación creativa y con ello aislar un momento de subjetividad artística autónoma. Para Krauss, el fotógrafo es un actor dentro de una formación discursiva ofrecida con imparcialidad. Su planteamiento da por sentado que el discurso del realismo fotográfico, «el discurso del *survey*», puede entenderse sin abordar cuestiones de ideología, interés y poder. El idealismo inherente a esos dos planteamientos críticos gira, en el fondo, en torno a otra famosa «antinomia del pensamiento burgués»: la existente entre el subjetivismo y el objetivismo. Como defendía Marx, esa antinomia solo puede superarse de forma práctica¹³.

Podemos acometer el problema de otro modo. El hincapié casi exclusivo en los «paisajes» o las «vistas topográficas» de O'Sullivan tiende a reforzar la impresión de que el encuentro entre el hombre blanco y la «naturaleza» era de carácter estrictamente contemplativo,

y que ese encuentro contemplativo adoptaba dos formas para su sujeto humano: el asombro estético y la curiosidad científica disciplinada. En cambio, las fotografías de la mina presentan una naturaleza que ya ha quedado alterada de un modo radical por energías humanas organizadas. En esas imágenes se introduce otro espectro, el de la industria. Al plantear la cuestión de la práctica, ese espectro resulta incómodo para la historiografía idealista.

Pero veamos qué han dicho exactamente los historiadores del arte de las fotografías mineras de Timothy O'Sullivan (fig. 3). Snyder, para empezar, subraya la «hazaña técnica» que suponía trabajar bajo tierra con placas húmedas en minas en las que la temperatura podía superar los cincuenta grados y asegura: «Los hombres podían trabajar como mucho durante media hora antes de volver a la superficie». Un historiador del trabajo, Richard Lingenfelter, coincide en cuanto a la temperatura, pero no con respecto a la duración de los turnos de los mineros del filón de Comstock: «El minero por lo general hacía turnos de entre ocho y diez horas»¹⁴. No parece que Snyder, como tantos historiadores del arte, haya reflexionado mucho sobre las condiciones reales sufridas por quienes viven y trabajan en el mundo representado por los artistas. Con independencia del origen de su error, logra condensar el tiempo que solía pasarse bajo tierra en un periodo adecuado, a grandes rasgos, para hacer una fotografía con una placa húmeda. Para él, el trabajo del artista eclipsa cualquier otro trabajo. Y así concluye lo siguiente: «La marcada calidad visual del resultado hace que el logro sea aún más extraordinario»¹⁵.

Quizá la valoración más curiosa de las fotografías del filón de Comstock sea la que aparece en el primer estudio exhaustivo hecho por la historia del arte de las fotografías «paisajísticas» del Oeste norteamericano, una exposición y un libro titulados *Era of Exploration. The Rise of Landscape Photography in the American West, 1860-1885* [La era de la exploración. El auge de la fotografía de paisajes en el Oeste americano, 1860-1885]¹⁶. Pese a la abundancia de la información que aporta, el proyecto evidencia su sesgo hacia la historia del arte al calificar las exploraciones geográficas y geológicas financiadas por el gobierno estadounidense de «apoyo gubernamental», como si estuviéramos hablando de una especie de versión decimonónica del National Endowment for the Arts. Así describía la obra visual subterránea de O'Sullivan James N. Wood, conservador de la Albright-Knox Art Gallery, coorganizadora de la muestra junto con el Metropolitan Museum of Art:

En Virginia City, O'Sullivan bajó a los pozos del filón de Comstock para hacer fotografías con un dispositivo improvisado que producía destellos gracias al magnesio. Tomadas a decenas de metros por debajo de la luz solar, son las fotografías más antiguas que se

Sin duda, sería el caso de la poesía simbolista, que rindió culto a la metáfora. Mi ensayo «On the Invention of Photographic Meaning» aplica ese modelo a la práctica fotográfica, considerando la obra de Lewis Hine emblemática de una modalidad metonímica, documental y realista, y la producción de Alfred Stieglitz emblemática de una modalidad metafórica, «artística» y simbolista. Creo que tenemos que plantearnos cómo en determinados contextos la imagen realista o «científica» pasa a ser metafórica; también tenemos que pensar en el «realismo» latente de las imágenes más abstractas y expresionistas.

187/

¹²
Snyder, óp. cit., p. 41.

¹³
Georg Lukács, *History and Class Consciousness*, trad. Rodney Livingstone, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1971, pp. 110-148. [Trad. cast., *Historia y conciencia de clase*, trad. Francisco Duque, La Habana, Instituto del Libro, 1970, p. 186.] Karl Marx, *Economic and Philosophic Manuscripts of 1844*, Moscú, Progress Publishers, 1959, p. 102.

¹⁴
Snyder, óp. cit., p. 23. Richard Lingenfelter, *The Hardrock Miners. A History of the Mining Labor Movement in the American West, 1863-1893*, Berkeley, University of California Press, 1974, p. 17.

¹⁵
Snyder, óp. cit., p. 24.

¹⁶
Weston Naef y James Wood, *Era of Exploration. The Rise of Landscape Photography in the American West, 1860-1885*, Boston, Albright-Knox Art Gallery, 1975.



Fig. 3
TIMOTHY O'SULLIVAN
 MOUTH OF CURTIS SHAFT:
 SAVAGE MINE. COMSTOCK
 LODGE MINE WORKS, VIRGINIA
 CITY, NEVADA, 1868
 [BOCA DEL POZO CURTIS.
 MINA SAVAGE. EXPLOTACIÓN
 DEL FILÓN DE COMSTOCK.
 VIRGINIA CITY (NEVADA)]

conocen del interior de una mina. O'Sullivan aprovechó intuitivamente la estructura de aquel mundo subterráneo, en cuyos pozos trabajaba su población presa. Desde entonces, pocos fotógrafos han plasmado con tanta intensidad la experiencia claustrofóbica subterránea. Su imagen de los mineros a la espera de descender por el pozo Curtis de la mina Savage encierra una atmósfera de conclusión que hace pensar en un juicio final, mientras que la que recoge un derrumbamiento es al mismo tiempo un documento informativo del desastre y una composición sorprendentemente abstracta¹⁷.

Está claro que esas fotografías reflejan todo tipo de cosas según los espectadores. De acuerdo con las palabras de Wood, entrarían como mínimo en cinco categorías genéricas: el hito tecnológico («las fotografías más antiguas que se conocen»), el documento social humanístico («población presa»), el reportaje («documento informativo»), la alegoría religiosa («juicio final») y por último, aunque no menos importante, la abstracción. Con eso se pasa del idealismo religioso al idealismo estético secular de la modernidad.

¹⁷
Ibíd., p. 127.

Ni Wood ni Snyder logran explicar adecuadamente qué hacía la expedición de King en el filón de Comstock. ¿Qué importancia confería aquella exploración geológica al estudio de la minería? Y, más aún, ¿qué función desempeñaron las imágenes de O'Sullivan en la documentación oficial de la expedición? Dejando a un lado una cantidad muy limitada de series de copias a la albúmina, las imágenes de O'Sullivan se difundieron mayoritariamente mediante copias litográficas en tres de los siete volúmenes de los informes finales del *survey*. Podemos empezar señalando que la fotografía que de acuerdo con Wood «hace pensar en un juicio final» se publicó nada más y nada menos que siete años antes que las imágenes de otras formaciones geológicas que hoy son más conocidas. Esa fotografía sirvió de frontispicio para *Mining Industry* [Industria minera], de 1870, el primero de los volúmenes aparecidos. Así, tan exhaustivo informe científico sobre el Oeste norteamericano empezaba con una imagen que rebosaba una promesa industrial. Los «paisajes» y las «vistas topográficas» de O'Sullivan se incluyeron en *Descriptive Geology* [Geología descriptiva], de 1877, y en la obra magna teórica surgida de la exploración, el volumen de King titulado *Systematic Geology* [Geología sistemática], de 1878.

De ese modo, se dio prioridad a los problemas inmediatos de la ingeniería minera y a la evaluación geológica de los recursos minerales. No obstante, King reafirmó la posición privilegiada de la ciencia geológica al asignar al volumen *Systematic Geology* el primer lugar de la serie. Lo siguieron numéricamente *Descriptive Geology*, más empírico y menos teórico, como el segundo volumen, y el práctico *Mining Industry* como el tercero¹⁸.

Clarence King resumió los objetivos del proyecto en términos que revelaban con claridad la combinación de ciencias puras y aplicadas. El cinturón de terreno de más de ciento cincuenta kilómetros de ancho estudiado por el equipo de la expedición abarcaba la línea del ferrocarril de la Union Pacific y también la cordillera norteamericana: se eligió ese terreno «tanto con el propósito de ilustrar los principales recursos naturales del país contiguos a la vía férrea como pensando en la investigación puramente científica»¹⁹. El estudio de los métodos mineros del filón de Comstock tuvo resultados prácticos inmediatos; King y los ingenieros mineros que lo acompañaban, Arnold Hague y James Hague, propusieron mejoras importantes en los métodos de fundición de la mina y predijeron con acierto que excavar a mayor profundidad permitiría alcanzar vetas de plata más fecundas.

El historiador William H. Goetzmann ha defendido que, más que ningún otro individuo, King «llevó el Oeste al campo de la ciencia académica»²⁰. Con su rigurosa introducción de la historia geológica del sistema de las cordilleras, *Systematic Geology* es una obra maestra del pensamiento científico estadounidense del siglo XIX. Sin

18

Clarence King (ed.),
*Professional Papers of the
Engineer Department, US Army*,
nº 18, Washington, 1870-1880.

En total se publicaron siete volúmenes y un atlas. Los ya mencionados, los únicos que contienen reproducciones litográficas de las fotografías de O'Sullivan, son: I: Clarence King, *Systematic Geology* (1878); II: A. Hague y S. F. Emmons, *Descriptive Geology* (1877); III: J. Hague y Clarence King, *Mining Industry* (1870).

Los demás volúmenes se centran en la paleontología, la ornitología, la botánica, la petrografía microscópica y los odontornitos, es decir, las aves dentadas extintas.

19

King, *Systematic Geology*, p. 2.

20

William Goetzmann,
*Exploration and Empire. The
Explorer and the Scientists in
the Winning of the American
West*, Nueva York, Alfred
A. Knopf, 1966, p. 466. Se
trata con diferencia de la
mejor fuente para estudiar el
contexto social e intelectual de
las exploraciones geológicas.

embargo, y a pesar de que King sustituyó al «soldado ingeniero» de expediciones anteriores por el especialista científico, el *survey* del paralelo 40 estuvo involucrado desde el principio en estrategias de conquista, colonización e industrialización de más amplio alcance. Tenemos que entender la relación entre la voz de King y la del Estado. Goetzmann, que es historiador cultural, subraya un aspecto que los historiadores del arte parecen deseosos de olvidar:

[Clarence King] pretendía examinar las formaciones terrestres de la zona, cartografiarlas con un nuevo grado de precisión, [...] y tenía previsto examinar detenidamente todas las posibilidades de desarrollo económico en el entorno de la vía férrea, en especial las relacionadas con la minería. Asimismo, había que tener en cuenta el incremento militar, no mencionado pero sin duda considerado por quienes pretendían someter a los indios y crear asentamientos en el Oeste. La política militar global del general Sherman [...] dependía de que el ferrocarril se abriera paso por el territorio indio y de hacer presión con colonos [...] para acabar arrollando a los pieles rojas mediante la civilización y el aumento de la población. El *survey* de King contribuyó ampliamente a esa estrategia a largo plazo. Incluso sus hallazgos científicos determinaron de forma directa los planes militares²¹.

Goetzmann aporta abundantes pruebas de que King era apto para la misión desde un punto de vista ideológico. Como primer director del Servicio Geológico de Estados Unidos entre 1880 y 1882, prestó especial atención a la industria minera por encima de todo lo demás, y dimitió para dedicarse (sin éxito) a sus propios proyectos mineros. King «creía que la minería y la tecnología, y no la agricultura, eran la clave del desarrollo del Oeste». Además, «era *whig* y entendía el gobierno como un medio para ayudar a las empresas»²².

Se hace necesario señalar un último aspecto relacionado con la recepción de las fotografías de O'Sullivan. Historiadores del arte como Joel Snyder han pretendido vincular la severidad formal de esas imágenes con la teoría geológica catastrófica de King, que defendía que el cambio geológico era una cuestión de perturbaciones cataclísmicas intermitentes. Para King, la «película superficial de la tierra» presentaba huellas de la violencia de tiempos antiguos, vestigios que podían «entenderse» como una narración histórica²³. El catastrofismo rechazaba el uniformismo de Charles Lyell, que consideraba que el desarrollo geológico era un proceso gradual. King confería a sus teorías científicas una pátina teológica y defendía, asimismo, que «los momentos de gran catástrofe, traducidos así al lenguaje de la vida, fueron momentos de creación en los que a partir de organismos plásticos se dio vida a algo nuevo y más noble»²⁴. Snyder, por su parte, afirmaba que O'Sullivan era el más indicado para la labor de acopio de pruebas

²¹
Ibid., pp. 437-438.

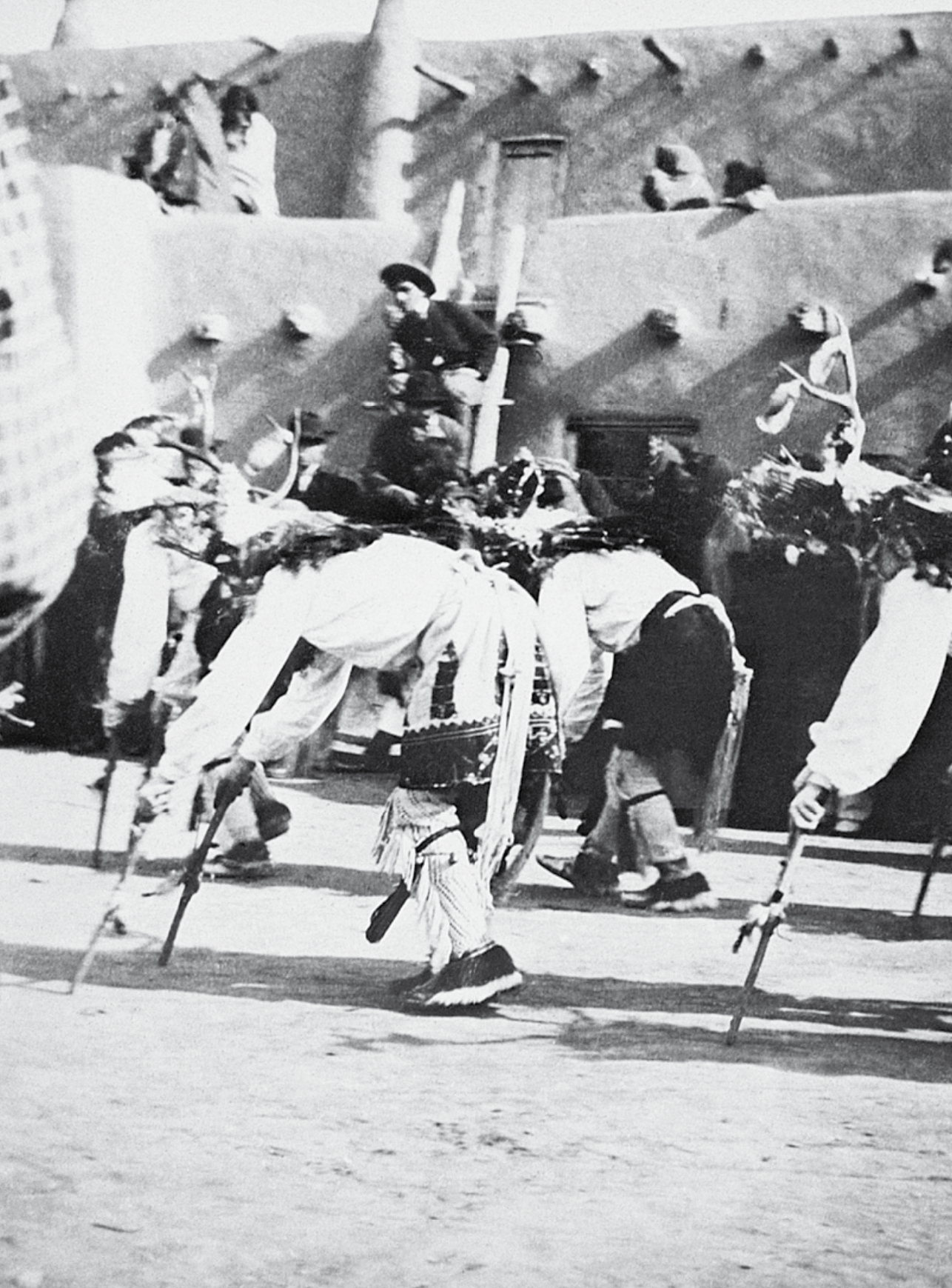
²²
Ibid., pp. 593-594

²³
King, *Systematic Geology*, p. xi.

²⁴
Clarence King, «Catastrophism and Evolution», en *The American Naturalist*, vol. XI, nº 8, agosto de 1877, p. 470.

estáticas y congeladas de perturbaciones geológicas: había fotografiado los cadáveres acumulados tras batallas de la guerra de Secesión. En palabras de Snyder, «el equivalente humano de la acción explosiva natural es la guerra»²⁵. Esa analogía entre la violencia política organizada y las perturbaciones geológicas es una falsedad corriente y, no obstante, notable, una falsedad acorde con la propia metafísica de King. ¿Cómo es posible construir una historia cultural de la conquista del Oeste norteamericano sin reconocer el papel fundamental, la violencia social y el interés comercial inherentes a ese proyecto? La interpretación de Snyder es un ejemplo del carácter profundamente conservador de la historiografía fotográfica de Estados Unidos.

El catastrofismo ofrece a Snyder un terreno teórico en el que efectuar la fusión de la ciencia y la búsqueda artística de lo sublime. O'Sullivan aparece como un artista según el molde burkeano que se enfrenta a una naturaleza aterradora y formidable. La búsqueda de la sublimidad se amplía a las fotografías de la minería, con sus indicios de peligros y desastres subterráneos. Snyder hace hincapié en las temperaturas infernales de las minas y en la experiencia claustrofóbica que se vive bajo tierra. De un modo similar, el texto anterior de Wood sobre O'Sullivan subraya la reclusión subterránea, la claustrofobia y el desastre. Se hace necesario mencionar que los editores de *Mining Industry* no incluyeron ninguna de las fotografías subterráneas de O'Sullivan en ese volumen y, en cambio, eligieron una imagen de meticulosa simetría en la que aparecía una disciplinada cuadrilla a punto de descender a las profundidades. Las demás ilustraciones eran dibujos de ingeniería de la maquinaria minera y del sistema de encofrado empleado en las profundas minas del filón de Comstock. *Mining Industry* seguía la tradición de la *Enciclopedia* al presentar disposiciones ordenadas de piezas mecánicas. Sin embargo, con la excepción del frontispicio, el cuadro o «viñeta» queda ausente, no aparecen por ninguna parte imágenes del trabajo humano o de la masa terrestre en sí. Se trata de dibujos técnicos; los elementos se presentan en un espacio prácticamente abstracto. (Desde la perspectiva de la modernidad tardía, los diagramas de los sistemas de encofrado recuerdan notablemente a ilustraciones de esculturas de Sol LeWitt.) La realidad era algo distinta: el peor desastre del filón de Comstock a finales de la década de 1860 fue un incendio descontrolado del amplio encofrado subterráneo. En realidad, la intensa explotación e industrialización de las operaciones mineras del Oeste fue lo que dio lugar a un mayor nivel de riesgo y peligrosidad para los mineros. En ese caso, lo «sublime» no estaba en la naturaleza, sino en el carácter de la intervención humana organizada en la naturaleza. En mi opinión, el catastrofismo de King era acorde desde un punto de vista ideológico con su visión de un Oeste con un paisaje explotado industrialmente.



WARBURG, LA MAGIA PREMODERNA, LA FOTOGRAFÍA

JOSH ELLENBOGEN

La fotografía ha ocupado una posición sorprendentemente equívoca en el análisis académico de los siglos XX y XXI. Por un lado, muchos estudiosos han dado por sentado que la fotografía, debido a su supuesta capacidad de desestabilizar los valores del arte noble vinculados a la pintura, ejercía una función liberadora. Con frecuencia, ese corpus de comentarios ha bebido de determinados componentes de la obra de Walter Benjamin, ensalzando la fotografía por su desaturación del objeto artístico y su subsiguiente capacidad de apertura de nuevas vistas de creación artística políticamente radical¹.

Por otro lado, también son muchos los estudiosos que se han centrado en la imbricación de la fotografía con los regímenes de dominación; es decir, en la forma en que las autoridades legales y coloniales han empleado el medio dentro de estructuras regresivas de cosificación y vigilancia. Por lo general, esos estudiosos han analizado de qué modo la fotografía, a menudo con el pretexto de ofrecer un conocimiento desinteresado sobre el mundo, ha encarnado, afianzado y movilizad relaciones de poder desiguales². Entre los distintos tipos de fotografía que han investigado, la antropológica representa uno de los campos principales (fig. 1).

En este texto analizo un caso concreto del empleo antropológico de la fotografía, no para resolver o aclarar la condición ambigua del medio, sino para acentuarla. En ese sentido, examino una figura siempre útil para generar ambigüedad: el gran historiador del arte Aby Warburg, así como su estudio de los pueblos indígenas del Suroeste de Estados Unidos. Ese análisis, inmortalizado como «la conferencia de Kreuzlingen» de 1923, se basa en distintas fotografías de los hopis, las más importantes relacionadas con sus objetos y ritos sagrados, complementadas con el texto del propio Warburg³. De los diversos ritos hopis que interesaron a Warburg, la famosa «danza de la serpiente», una ceremonia de la lluvia en la que bailarines enmascarados manipulaban serpientes de cascabel y se las metían en la boca, se convirtió en una obsesión.

La obra de Warburg encaja provechosamente en el esquema que acabo de trazar. Son muchos los que consideran que sus investigaciones

1
Los comentarios que circularon en torno a la revista *October* en el siglo XX, en relación con figuras como Rosalind Krauss y Douglas Crimp, ejemplifican esa tendencia. Ese corpus académico tiende a centrarse en la capacidad de la fotografía de reproducir objetos artísticos, dado que aparece en la obra de Benjamin, y ha descuidado otros aspectos de la producción del autor, en especial todas sus reflexiones en torno al «test óptico». No obstante, esos asuntos quedan muy lejos del objeto del presente ensayo.

2
Son tantos los estudios que se han desarrollado en esa línea que me resulta imposible resumirlos. De todos modos, gran parte de esa bibliografía se remonta a John Tagg, *The Burden of Representation*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988. [Trad. cast., *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*, trad. Antonio Fernández Lera, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.]

3
El título original es *Bilder aus dem Gebiet der Pueblo-Indianer in Nord Amerika*. Para este texto se ha consultado la versión publicada en inglés, *Images from the Region of the Pueblo Indians of North America*, trad. Michael Steinberg, Ithaca, Cornell University Press, 1995. [Trad. cast., *Recuerdos del viaje al territorio de los indios pueblo en Norteamérica*, trad. Helena Aguilá, Madrid, Siruela, 2018.]

4

David Freedberg «Pathos at Oraibi. What Warburg Did Not See», Columbia Academic Commons, <https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/D89G5TH6>, p. 10. Ver un análisis de la relación de Warburg con la antropología en Sigrid Weigel, «Aby Warburg's Schlagentritual. Reading Culture and Reading Written Texts», en *New German Critique*, nº 65, primavera/verano de 1995, pp. 135-153.

5

David Freedberg, «Warburg's Mask. A Study in Idolatry», en M. Westerman (ed.), *Anthropologies of Art*, Williamstown, Clark Art Institute, 2005, pp. 4, 7, 9.

6

He extraído la referencia a Warburg como un «renegado» del título de una reseña de la reciente edición en inglés de su *Bilderatlas*: Lucy Ives, «Renegade Art Historian Aby Warburg Challenged the Discipline's Elitism with Photography», en *Art in America*, 8 de junio de 2020, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/aby-warburg-mnemosyne-atlas-reproduction-1202689821/news>. Benjamin Buchloh aprecia en el *Bilderatlas* un antipositivismo encomiable; ver Benjamin H. D. Buchloh, «Gerhard Richter's 'Atlas. The Anomic Archive'», en *October*, vol. 88, primavera de 1999, p. 129. El *Bilderatlas* incluye una serie de fotografías de obras de arte, así como de imágenes vernáculas, recogidas de culturas de distintas épocas y montadas sobre tela por Warburg para ilustrar (o incluso proclamar) su relato de la memoria cultural.

7

El análisis de Freedberg confiere mucha importancia al hecho de que Warburg no llegara a ver la danza. Ver Freedberg, «Warburg's Mask», óp. cit., p. 3.

ejemplifican la fecundidad de practicar la historia del arte como si fuera antropología; algún estudio reciente incluso ha tratado de utilizar la crítica de Warburg como medio para criticar la idea de que «es mejor considerar que la historia del arte es antropología»⁴. En líneas más generales, los comentarios sobre el empleo de la fotografía por parte de Warburg duplican la tensión que envuelve el carácter político del medio. Algunos de quienes han escrito sobre Warburg distinguen en su utilización de la fotografía, sobre todo en su trabajo con los hopis, los rasgos más atávicos del empleo de la fotografía en la modernidad. En ese caso, el trabajo antropológico de Warburg impone los «insultos de la fotografía» a los hopis y a partir de ritos y objetos sagrados produce «fotografías transgresoras» que equivalen a una de las «invasiones brutales» que han sufrido los hopis⁵. Otros investigadores, que tienden a centrarse en el otro gran ejemplo de empleo de la fotografía por parte de Warburg —el *Bilderatlas Mnemosyne*—, interpretan su empleo del medio en términos divergentes. En ese caso, Warburg pasa a ser un «historiador del arte renegado» que «puso en tela de juicio el elitismo de la disciplina con la fotografía» o incluso la encauzó por caminos revolucionarios y «antipositivistas»⁶.

Al examinar la conferencia de Kreuzlingen de Warburg no voy a tratar de juzgar la validez de sus afirmaciones sobre la cultura hopi en general o la danza de la serpiente en particular. Muchos otros han señalado que el análisis de Warburg ofrece poco en lo que a comprender a los hopis se refiere y han subrayado un dato incómodo: Warburg nunca llegó a ver la danza que situó en el centro de la cultura hopi⁷. En lugar de eso, lo que pretendo hacer es analizar la fotografía, como entidad conceptual, dentro del contexto global del pensamiento de Warburg, sobre todo en lo relativo a su teoría del símbolo, así como las ambigüedades más amplias envueltas en el proyecto histórico de Warburg sobre la modernidad y lo que denomina «lo primitivo». A lo largo de ese proceso, espero arrojar luz sobre el lugar de la fotografía en la tradición clásica de la historia del arte, así como sobre la relación entre la fotografía y la magia primitiva en el debate del siglo XX. Desde ese punto de vista, el encuentro de Warburg con los hopis, interpolado fotográficamente, adquiere un carácter distinto del que podría tener de otro modo.

La versión breve de la historia cuenta que, durante su visita a Estados Unidos de 1895-1896, Warburg sintió repulsión por el mundo de Nueva York, de modo que se trasladó al Suroeste para estudiar la vida de la gente que consideraba «premoderna», lo cual era ya un campo que le interesaba especialmente. Veintidós años más tarde, cuando ya se había convertido en una figura afianzada de la disciplina de la historia del arte, se sumió en un periodo de profunda crisis mental y empezó a sufrir síntomas psicóticos. En 1923, después de pasar prácticamente cinco años ingresado en hospitales mentales, en apariencia



había mejorado tanto que su médico accedió a darle el alta con la condición de que, para demostrar que había recuperado la estabilidad, ofreciera una charla lúcida e inteligible sobre sus viajes por territorio hopi. Así pues, veintisiete años después del viaje, Warburg tuvo que poner en orden sus recuerdos y fotografías, y pronunciar la conferencia académica de más «alto riesgo» que pueda imaginarse.

Para comprender el verdadero significado del viaje, las reflexiones de Warburg al respecto y su empleo de la fotografía entre los hopis, debemos enfrentarnos, aunque sea con rapidez, con la teoría del símbolo de Warburg. Como suelen señalar los comentarios más incisivos sobre él, su trabajo se deriva de una forma particular de interpretar el empleo del símbolo y de una forma simultánea de interpretar la diferencia entre lo primitivo y lo moderno⁸. Warburg, que desarrollaba las ideas de Friedrich Theodor Vischer, creía que existía una distinción esencial entre el pensamiento mágico de los pueblos primitivos y el proceder lógico y discursivo de los modernos. En el primer caso, el significante se diferencia de forma imperfecta de lo que significa; en situaciones extremas, como en la idolatría o la magia primitivas, existe tal desplazamiento entre los dos que la imagen de x se trata como si fuera x ; las imágenes de los dioses se convierten en dioses idolatrados para los pueblos premodernos, y la acción visitada en el imagen de x se convierte en la acción visitada en x en magia «salvaje» (pensemos en objetos como los muñecos de vudú). En la modernidad, en contraste, nos movemos en las cercanías del polo opuesto: el significante

Fig. 1
EDWARD HORACE MAN
ANTHROPOLOGISTS WITH
A GROUP OF ONGES, LITTLE
ANDAMAN, DÉCADA DE 1880
[ANTROPÓLOGOS CON UN GRUPO
DE ONGES. PEQUEÑO ANDAMÁN]

P. 192
ABY WARBURG
HOPI DANCE RITUAL, 1896
(DETALLE), DIAPOSITIVA
Nº 19 DE LA CONFERENCIA
«THE SERPENT RITUAL», 1923
[RITUAL DE DANZA HOPI, 1986]

8

Muchos analistas han hecho en líneas generales los siguientes comentarios sobre Warburg, pero los tres cuyas interpretaciones se acercan más a las mías son en primer lugar David Freedberg, en segundo lugar Matthew Rampley, «From Symbol to Allegory. Aby Warburg's Theory of Art», en *Art Bulletin*, nº 79, marzo de 1997, pp. 41-55 y, sobre todo, Edgar Wind, *Art and Anarchy*, Evanston, Northwestern University Press, 1985 y Wind, «Warburg's Concept of Kulturwissenschaft and Its Meaning for Aesthetics», en Wind, *The Eloquence of Symbols*, ed. Jaynie Anderson,

Oxford, Oxford University Press, 1983, pp. 21-35. [Trad. cast., *Arte y anarquía*, trad. Salustiano Masó, Madrid, Taurus, 1967, y «El concepto del *Kulturwissenschaft* en Warburg y su importancia para la estética», en *La elocuencia de los símbolos. Estudios sobre arte humanista*, trad. Luis Millán, Madrid, Alianza, 1993.]

9

«Warburg's Concept...» se concibió originalmente en 1930 como una conferencia, «Warburg's Begriff der *Kulturwissenschaft*», pronunciada por Wind para homenajear a Warburg al año de su muerte.

196/

10

Wind emplea esa terminología en todo *Art and Anarchy*.

11

Wind, *Art and Anarchy*, cap. 2, n. 53, p. 113. [Trad. cast., cap. 2, n. 52, p. 138.]

12

Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, ed. Martin Warnke, Berlín, Akademie Verlag, 2000, p. 3. [Trad. cast., *Atlas Mnemosyne*, trad. Fernando Checa Cremades y Joaquín Chamorro Mielke, Tres Cantos, Akal, 2010, p. 3.]

13

«Warburg's Concept...», óp. cit., p. 28. [Trad. cast., p. 71.]

14

A pesar de que caracteriza de otro modo los polos de nuestra humanidad, la concepción de lo humano de Erwin Panofsky sin duda debe algo a Wind y a Warburg. Ver Erwin Panofsky «The History of Art as a Humanistic Discipline», en *Meaning in the Visual Arts*, Woodstock, The Overlook Press, 1974, pp. 1-25. [Trad. cast., «La historia del arte en cuanto disciplina humanística», en *El significado en las artes visuales*, trad. Nicanor Ancochea, Madrid, Alianza, 1979, pp. 17-43.]

15

«Warburg's Concept...», óp. cit., pp. 28-29. [Trad. cast., p. 71.]

mantiene una relación incruenta y puramente convencional con lo que significa; creamos sistemas de pensamiento científico hiperracionales que renuncian a toda clase de conexión intrínseca entre los símbolos y lo que muestran, y el tema moderno sobrevive lo mejor que puede en ese estado indolente.

Aunque Warburg pretendía sin duda analizar la danza de la serpiente de los hopis como ejemplo de magia premoderna, hay tres aspectos que resultan cruciales para la distinción de lo moderno y lo premoderno en su producción. Edgar Wind, que llevó a cabo sus investigaciones en historia del arte tras los pasos de Warburg, señaló esos tres puntos con una claridad especial ya en 1930⁹.

En primer lugar, los dos polos esbozados anteriormente, que Wind más tarde distinguiría como «participación» y «distancia», representan ficciones reguladoras¹⁰. Históricamente, en su forma pura, nunca han llegado a ser realidades empíricas. Uno nunca está inmerso en la imagen y atrapado por ella de forma tan absoluta, nunca participa de su ficción tan sin reservas como para acabar confundiéndola con lo que muestra: en los ritos mágicos, «hasta el hombre de las cavernas debió de sentir una ligera diferencia entre el acto de cazar un animal y el gesto anticipador de pintarlo a fin de asegurar el éxito de la caza»¹¹. El requisito para que un símbolo sea un símbolo, o de que una imagen sea una imagen, es cierta reserva de distancia ante él, aunque sea muy pequeña, y el momento en que la humanidad alcanzó una condición específicamente humana se remonta a la creación de la distancia conceptual. Warburg señala: «El acto de interponer una distancia entre uno mismo y el mundo exterior puede calificarse de acto fundacional de la civilización humana»¹². De un modo similar, y con independencia de las esperanzas utópicas (alguien podría llamarlas distópicas) de determinados modernos, tampoco podemos traducir nunca las imágenes por completo a un «sistema inerte de signos alegóricos» y abandonar totalmente «el modo de pensamiento mágico» y con ello perder todo vestigio de magia participativa¹³.

En segundo lugar, en ese estado intersticial en el que las culturas históricas viven en la brecha, a veces más cerca de un polo o del otro, pero siempre en medio, encontramos la esencia de nuestra humanidad¹⁴. Si algún día llegáramos a cerrar por completo la distancia que nos separa de uno de los dos polos reguladores, a asimilar la imagen plenamente a la participación (una fe incondicional en «el símbolo que encarna») o a la distancia (un «pensamiento conceptual» anémico y descolorido), dominios tan específicamente humanos como el estético dejarían de existir: «[L]a creación artística [...] emplea sus útiles para mantener este estado intermedio», puesto que «[e]s ahí donde encuentra su lugar la “imagen”, en el sentido de la ilusión artística»¹⁵.

Y en tercer lugar tenemos quizá lo más importante: si en algún momento alcanzáramos uno de los polos, ya fuera el de la pura

participación o el de la pura distancia, a efectos prácticos nuestra condición última no variaría. El sentido general de esa forma de interpretar a Warburg establece que «los extremos se tocan». En el caso de la participación completa o de la distancia completa, no se produce un pensamiento simbólico de ningún tipo. La imagen de un dios a la que los salvajes trataran plenamente como a un dios no sería el símbolo de un dios, sino que ofrecería la experiencia directa del dios mismo; de igual modo, la creación de un símbolo hipermoderno y puramente racional con una conexión exánime y arbitraria con algún contenido sería de esas cosas que podríamos contemplar no simbólicamente, como un conjunto de materiales muertos, inertes, que también podríamos experimentar directamente.

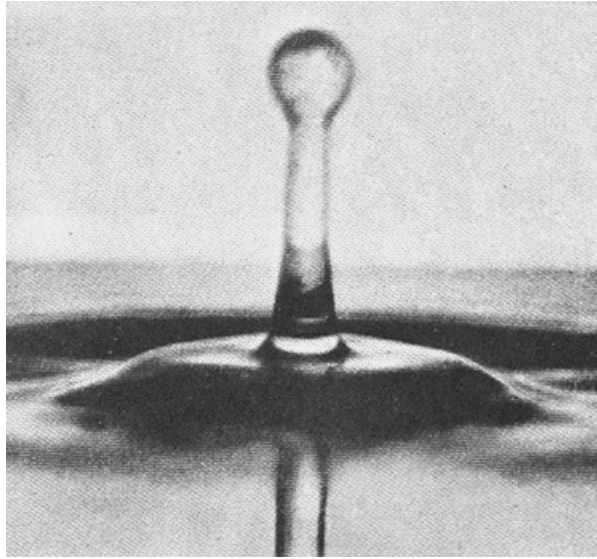
Y eso nos lleva de vuelta a la fotografía. En sus momentos más pesimistas sobre la modernidad, Warburg parece indicar que los modernos se han acercado mucho más a uno de los dos polos que los premodernos o «primitivos» en su día. Dado que los polos acaban siendo indistinguibles, podemos llegar a decir que, para Warburg, hemos llegado a ser mejores salvajes que los propios salvajes. Pensemos en el final de su trabajo sobre los hopis, donde reflexiona sobre la modernidad a la que los contrapone:

Las fuerzas naturales ya no se ven con una apariencia antropomórfica o biomórfica, sino como ondas infinitas que obedecen al contacto humano. Con esa ondas, la cultura de la era maquina destruye lo que tan arduamente han logrado las ciencias naturales, nacidas del mito: el espacio de la devoción, que a su vez evolucionó para dar lugar al espacio necesario para la reflexión. El moderno Prometeo y el moderno Ícaro, [Benjamin] Franklin y los hermanos Wright [...] son precisamente esos siniestros destructores del sentido de la distancia, que amenazan con devolver al planeta al caos. El telegrama y el teléfono destruyen el cosmos. El pensamiento mítico y simbólico se esfuerza por establecer vínculos espirituales entre la humanidad y el mundo circundante, por moldear la distancia para obtener el espacio requerido para la devoción y la reflexión: la distancia desmontada por la conexión eléctrica instantánea¹⁶.

En ese pasaje extraordinario, Warburg cambia el polo al que vincula principalmente lo premoderno para alejarlo de la participación y, en cambio, alaba el pensamiento mítico por su creación inicial de la distancia conceptual y reflexiva, el acto fundador de lo humano. Los modernos, en cambio, se convierten en los grandes destructores de la distancia y vuelven a sumergirnos en un mundo de relaciones directas e inmediatas con las cosas, lo que no deja espacio para nada de lo que podríamos llamar propiamente «simbólico».

No hace falta demasiada imaginación para ver cómo encaja la fotografía en ese esquema. Hace ya mucho que los analistas hablan de la

Fig. 2
A. M. WORTHINGTON
SPLASH OF A DROPLET, EN A
STUDY OF SPLASHES, CA. 1890
[SALPICADURA DE UNA GOTA]



198/

fotografía como una técnica de creación de imágenes que, debido al vínculo de índice y causa entre su producto y lo que muestra, no solo preserva la imagen de un original, sino el propio original¹⁷. En las formulaciones más firmes, ese hecho permite, en la práctica, que la fotografía sea el original, al igual que los ídolos que a los modernos les gustaba asignar a los premodernos. Como señala André Bazin, que vincula específicamente la fotografía con la lógica primordial, «el objetivo [...] nos da el objeto mismo»¹⁸. La tecnología de creación de imágenes que los antropólogos desplegaron como uno de los sellos distintivos de su modernidad, un talismán que les concedía el derecho a estudiar a los primitivos desde una posición de superioridad, se convierte aquí en prueba de que han renunciado a cualquier posición de ese cariz.

Dejando a un lado las aseveraciones más exageradas sobre la fotografía y la indiciencia, podemos identificar determinados usos del medio que encajan en ese esquema. Es revelador que dichos usos hayan tendido a ser los tipos de fotografía más avanzados e innovadores, de acuerdo con el pensamiento de Warburg sobre la modernidad. Podemos analizar un solo ejemplo, el del famoso físico A. M. Worthington, activo en los mismos años en que Warburg visitó a los hopis. En imágenes de ese tipo, que proliferaron en la ciencia a partir de 1880, los investigadores se valían de la tecnología fotográfica para plasmar hechos y desplazamientos no visibles. El ojo humano no puede captar nada que supere una velocidad de una décima de segundo, pero Worthington hizo tomas, empleando película ultrarrápida y unas condiciones lumínicas especiales, a tan solo una sexta millonésima de segundo, y con ello reveló un mundo jamás soñado de una arquitectura efímera, invisible

17

No comento la verosimilitud de la postura que insiste en la centralidad de la indiciencia de la fotografía, según la cual los objetos crean su propia imagen del mismo modo que un dedo crea su huella. Me limito a señalar su relevancia histórica.

18

André Bazin, «The Ontology of the Photographic Image», en *What Is Cinema?*, vol. 1, trad. Hugh Gray, Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 2005, p. 14. [Trad. cast., «Ontología de la imagen fotográfica», en ¿Qué es el cine?, trad. José Luis López Muñoz, Madrid, Rialp, 1990, p. 28.]

y líquida (fig. 2). Dado que, de no ser por la fotografía, esos atisbos carecen de todo aspecto visual, Worthington no empleó la fotografía para dejar constancia de una apariencia, sino para crearla, para conferir formas a los desplazamientos que estudiaba; es decir, que los datos que estudiaba no tenían existencia como tales sin la fotografía, y no se manifestaban para un físico en ausencia de fotografía. En un nivel funcional, esas imágenes no plasmaban originales, sino que adoptaban la categoría de originales por sí mismas. Tenían precisamente el carácter que Warburg habría atribuido a un ídolo o a una imagen mágica; en la práctica eran la cosa en sí.

Evaluar la validez del argumento de Warburg queda fuera del alcance de este texto, al igual que un análisis a fondo de las importantes formas en que imágenes como las de Worthington se diferencian de los ídolos. De todos modos, debemos hacer constar el amplio terreno ganado por ese tipo de argumentos. Pensemos en Alois Riegl, otro de los fundadores de la historia del arte, activo apenas unos años antes que Warburg. Para Riegl, el relato general de la historia del arte occidental se centraba en la emancipación de la modalidad óptica del arte frente a un proceder previo háptico y más primitivo. Aunque Riegl no llega a decirlo con esas palabras, la aparición de la fotografía en el siglo XIX tendría que correlacionarse con un recrudescimiento de lo primitivo háptico de su esquema. Pensemos también en el filósofo R. G. Collingwood¹⁹, que en la década de 1930 profirió un ataque a la antropología que encajaba con la obra de Warburg. Muy consciente de la línea de pensamiento según la cual los primitivos fusionaban la imagen de una cosa con la cosa en sí, Collingwood no solo rechazaba que hubieran hecho algo parecido sino que defendía que los únicos que lo hacían eran, de hecho, los antropólogos, y que su malinterpretación de la magia primitiva surgía del mismísimo error — confundir el símbolo con la cosa — que achacaban a los primitivos. Como sucedía con Warburg y la fotografía, los modernos resultaban ser más salvajes que los salvajes.

199/



*Alexander the Great
From 6 Different
Medals.*



Two Sisters.



*From 6 Members
of same Family
Male & Female.*

HEALTH,

DISEASE.

CRIMINALITY.



*23 Cases,
Royal Engineers,
12 Officers,
11 Privates*



*6
Cases*



*9
Cases*

Tubercular Disease



*8
Cases*



*4
Cases*

*2 Of the many
Criminal Types*

CONSUMPTION AND OTHER MALADIES



*20
Cases*



*36
Cases*



56 Cases

Composite of I & II



*100
Cases*



*50
Cases*

ACERCAMIEN- TOS A UNA FOTOGRAFÍA DEL DOLOR

INÉS PLASENCIA

La irrupción de la fotografía en el siglo XIX transformó profundamente los usos y experiencias de la imagen, al mismo tiempo que reforzó los puentes entre la representación y el control social. Mientras proliferaban los debates sobre si la fotografía era o no un arte, se celebraba casi sin discutir su utilidad para la clasificación y reconocimiento de personas y colectivos que, según los criterios de orden de la ciudad industrializada, amenazaban los modos de vida y, sobre todo, la propiedad privada de la burguesía urbana. *El peso de la representación* (1988), del historiador del arte John Tagg, y «El cuerpo y el archivo» (1989), del artista y escritor Allan Sekula, son quizá dos de las aportaciones canónicas sobre la doble dimensión social de la fotografía y su inherente paradoja fundacional: cómo un medio que se identificó enseguida como una fantasía moderna, llena de posibilidades estéticas, era igualmente idóneo para prestar sus servicios a las nuevas disciplinas e instituciones de control. Sobre esto, Sekula escribió: «Nos vemos, pues, ante un sistema doble: un sistema de representación capaz de funcionar tanto honoríficamente como represivamente»¹. Por un lado, la fotografía sería una herramienta para afianzar visualmente el estatus y la memoria de las clases burguesas, como lo habían hecho el retrato pictórico y escultórico hasta entonces. Por el otro, se utilizaría como herramienta para trasladar al ámbito de lo visual las estrategias y disciplinas de tipo represivas que se desarrollaron en el siglo XIX con fines normalizadores, y que generó todo un cuerpo social de identidades que disentían del «camino correcto» y del ciudadano posrevolucionario que encarnaba el sujeto burgués. Así, disciplinas como la antropología y la psiquiatría e instituciones como las cárceles y la policía, con Alphonse Bertillon y Francis Galton como ejemplos paradigmáticos del uso de la tecnología fotográfica, no solo separaron a un inmenso espectro de personas de la noción de «orden», sino que criminalizaron sus existencias a través de la codificación visual de los discursos que defendían como naturales esas

FRANCIS GALTON
*SPECIMENS OF COMPOSITE
PORTRAITURE (DETALLE),
EN EL LIBRO INQUIRIES
INTO HUMAN FACULTY AND
ITS DEVELOPMENT, 1883*
[EJEMPLOS DE RETRATOS
COMPUESTOS]

201/

¹
Allan Sekula, «El cuerpo y el archivo», en Gloria Picazo y Jorge Ribalta, *Indiferencia y singularidad*, trad. Xavier Monclús, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 137.

clasificaciones. En definitiva, lo que ahora entendemos como normatividad fue, también, una construcción visual que, aunque no era nueva —hacia varios siglos que se producían relatos e imágenes en las colonias—, encontró en la fotografía un arma que «disparaba» contra las diferentes existencias presentadas como desviaciones.

No por casualidad, estas personas criminalizadas eran vistas como improductivas, o bien con un alto potencial de producción que se explotó al máximo, en un siglo XIX atravesado no solo por la carrera colonial, sino también por la carrera tecnológica tras la Revolución Industrial. Un contexto que, por otro lado, convirtió las ciudades en nidos de pauperismo y otros territorios, potenciales colonias, en minas de riqueza que con la excusa del progreso se tenían que aprovechar. La explotación de los cuerpos (y por lo tanto su clasificación) fue paralela a la explotación de recursos de los territorios que quedaban por conquistar después de los procesos coloniales europeos de los siglos anteriores. Los cuerpos fotografados en las colonias eran de hecho parte de unas ambiciones extractivistas que los leían según su «validez»; las analogías posibles entre estos y la destrucción de la tierra están orientadas, recordando a Eli Clare², a la idea del monocultivo: la instauración de un único cuerpo válido generó tanta violencia como la limitación de cultivos y productos para exportar de los territorios colonizados, ocupados o usurpados. Una reflexión sobre cómo se desarrolla la fotografía desde sus inicios no puede separar la tierra y el cuerpo, ni olvidar que estas imágenes se usaron no solo para *mostrar*, sino para *construir*, y que sigue siendo difícil distinguir el mundo de su reflejo fotográfico.

En esta doble mirada, «hacia arriba» y «hacia abajo» del cuerpo social de la fotografía³, proliferó también la fotografía antropológica. Igual que la policía pretendía predecir —aunque más bien construyó— la supuesta peligrosidad social a través de la codificación de unos rasgos físicos, la antropología encontró en las colonias un campo en el que desarrollarse y un cuerpo, el no blanco, sobre el que volcar sus discursos de superioridad racial. Esta fue la unión perfecta para unas potencias coloniales que encontraron en esta disciplina y otras ramas de la administración colonial —como las obras públicas, la sanidad o las misiones— una herramienta de pseudococimiento y control de las poblaciones locales de las regiones por conquistar. El territorio y el cuerpo eran, al igual que en múltiples procesos históricos anteriores, tratados como recursos, en ocasiones casi sin distinción, como en la habitual convivencia de retratos de las poblaciones colonizadas con objetos y ejemplares de la naturaleza en las exposiciones coloniales y universales, en las que confluían los progresos tecnológicos, los avances coloniales y los eventos expositivos y museísticos ligados a los discursos nacionalistas.

²
Eli Clare, *Una brillante imperfección*, trad. Matilde Pérez, Madrid, Continta Me Tienes, 2021, p. 197.

³
Sekula, óp. cit., p. 139.

Un ejemplo es el *Álbum antropológico y etnológico* conformado por fotografías realizadas por Carl Damman en 1873 y 1874 en diferentes regiones de África, que ganó la medalla de bronce en la Exposición Internacional de Viena de 1873.

La extracción y explotación de los recursos, por supuesto, provocaba, igual que hoy en día, guerras imperialistas como la segunda guerra del Opio (1856-1860), motivada por el deseo de Reino Unido de controlar el comercio de esta sustancia —al que también se uniría Francia— y que terminó con la anexión de Hong Kong. Las imágenes de este conflicto, realizadas por Felice Beato, quien había estado unos años antes asistiendo a James Robertson en la guerra de Crimea, le sitúan como uno de los pioneros de un fotoperiodismo que muestra las masacres inherentes a las guerras imperialistas; una fotografía del dolor en la que los cuerpos violentados apenas se distinguen, como señalaba Virginia Woolf sobre las imágenes de la guerra civil española —citada en el primer texto de *Ante el dolor de los demás* (2003), de Susan Sontag⁴. La vida moderna, escribió Sontag, ofrecía, a través de la fotografía, innumerables ocasiones para mirar el dolor de otras personas⁵. A menudo estas fotografías despiertan debates en torno a la ética de *mostrar* y *ocultar*, puesto que desde la invención de la fotografía, y de manera especial en el siglo XX, las guerras y la violencia política han sido constantes, pero también la sobreexposición de los cuerpos —sobre todo los cuerpos no blancos— relegados por la función represiva de la fotografía, y que son doblemente violentados: por la guerra y por la cámara. Por otro lado, no tenemos todavía claro si, aunque suene paradójico, la violencia revelada puede anular la interpretación política de los conflictos bélicos y cuáles son realmente las reacciones y posibilidades ante la visión del «dolor de los demás».

No sería mal momento para asumir y reconocer que determinadas prácticas fotográficas, como la llevada a cabo por antropólogos en la segunda mitad del siglo XIX —aunque no es una práctica exclusivamente del pasado—, forman parte del mismo archivo del dolor que las imágenes de guerra y cuerpos deshechos, no tanto de una genealogía del conocimiento eurocéntrico y la fotografía como herramienta a su servicio. Percibir el dolor con tanta claridad como lo observamos en imágenes de campos de concentración o de ataques contra la población, en el caso del fotoperiodismo, despertarían preguntas diferentes desde el punto de vista ético. Aunque las pseudociencias e instituciones de control que adoptaron la fotografía como herramienta idónea del imperialismo —entendido en su sentido amplio, tal vez, el único posible— están más que integradas casi en cualquier estudio, parece que siempre queda algo que ha de ser salvado, conservado, recuperado, de esas mismas prácticas.

203/

⁴ Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás*, trad. Aurelio Major, Ciudad de México, Alfaguara, 2003, p. 12.

⁵ *Ibíd.*, p. 21.

En el marco de la historia y teoría de la fotografía, pienso mucho en cuál debería ser la pregunta y en qué se permite que ocurra a raíz de la visibilidad de las imágenes según el análisis al que las sometamos. La historiografía nos muestra que hay que tener mucho cuidado con cómo y desde dónde hablamos de determinadas imágenes, y sigue abierta la cuestión de si enseñarlas o no y de las implicaciones de ambas opciones. La desigualdad sigue absolutamente presente en asuntos como la conservación de las imágenes: donde estén las imágenes va a determinar qué aspectos se van a destacar, al menos, en términos generales. En este sentido, es imprescindible señalar que los actuales debates sobre la restitución de la cultura material de naciones colonizadas tienen que ver con el derecho a la reparación en varias direcciones, entre las cuales están reducir la desigualdad en cuanto a la construcción de significados y la posibilidad de ser conocidos e investigados desde sus marcos de origen. La misma idea de conservación es cultural y contextual. En el ámbito fotográfico las personas retratadas y sus descendientes o comunidades no tienen generalmente capacidad alguna de gestionar, ni siquiera de pronunciarse, sobre la visibilidad o no de su historia, o, más bien, su interpretación. No se trata de dar por hecho cuáles serían sus posicionamientos, ni siquiera que fueran unánimes ni necesariamente de rechazo, sino de reflexionar sobre un problema inherente a los archivos fotográficos europeos: el acaparamiento, el celo y el rédito económico de sus colecciones. Uno de los argumentos que más se escuchan contra la restitución de piezas artísticas, objetos y fotografías son las supuestas mejores condiciones de conservación que hay en Europa para preservarlas. Esto da por hecho, como mínimo, que su conservación se asume como imprescindible, además de perpetuar los estereotipos y prejuicios de los países no europeos. Sin embargo, Jennifer Bajorek reflexionó sobre el hecho de que no todas las fotografías *quieran* ser conservadas:

Pocos podrán negar que ahora tenemos tanto la distancia histórica como la experiencia práctica para saber que las imágenes, como las tecnologías, no son ni cultural ni políticamente neutrales. De ello se deduce que la «pérdida de archivo» no tiene el mismo significado en todos los lugares. Tampoco debería. Queda una pregunta abierta sobre qué se necesitará para descolonizar el archivo en este contexto, y una que apenas estamos comenzando a explorar⁶.

⁶
Jennifer Bajorek, «Decolonizing the Archive. The View from West Africa», en *Aperture*, n° 210, primavera de 2013, p. 69. [Trad. cast. de la autora.]

Una tensión implícita a las fotografías, en la que debería ser imposible ignorar la desigualdad en el momento de su creación, es cómo podemos explicitar la violencia sin negar la experiencia o la agencia de las personas retratadas, y sin volver a generar víctimas cuando

estamos en un contexto crítico muy diferente al de hace unas décadas. Entonces, a partir de la década de 1990, la academia anglosajona era prácticamente la única que podía o la única que estaba interesada en el estudio de estas imágenes antropológicas, con aportaciones entre las que destacan las de Elizabeth Edwards. Debates recientes, provenientes sobre todo de excolonias y sus diásporas, han puesto sobre la mesa que no solo la práctica fotográfica genera violencia y dolor sino que también puede ser causada por la propia práctica académica que, en el mejor de los casos, ha centrado sus análisis en la descripción de las culturas retratadas, pero que no por ello neutralizaba la desigualdad, más bien la reproducía una y otra vez.

Más recientemente, trabajos como el de Anthony W. Lee buscan el lugar en el que una memoria válida y reparadora sea posible a través de la relectura de las fotografías que tienen como escenario el imperialismo. Lee ha desarrollado a lo largo de su investigación sobre fotografía, centrada en las imágenes de la comunidad migrante china en Estados Unidos, particularmente en California, una metodología orientada a narrar no únicamente la representación sino la fotografía como práctica social, un auténtico «choque» y no un «encuentro», desde distintos puntos de vista. Sintetizando tal vez demasiado, la teoría de la fotografía se asienta en la relación entre imagen y referente; su correspondencia con la *verdad*, su significado indexal o cómo se han realizado y difundido las imágenes y en qué marco político y relacional son los lugares desde los que partimos para pensar la fotografía. De la misma manera, las investigaciones sobre fotografía antropológica tienen en cuenta, precisamente, cómo entendían la fotografía y la propia antropología quienes utilizaban y utilizan la fotografía en su práctica. Pero también hay investigaciones que desde la memoria de las comunidades retratadas se preguntan qué pueden ofrecer estas imágenes para la reparación de estas memorias. Para Lee, la fotografía es en sí misma un lugar de lucha histórica. Escribe:

Toda esta discusión frente a la cámara terminó con la creación de un gran cuerpo de fotografías vital y abundante pero también plural, conflictivo y, a menudo, desproporcionado. De hecho, aunque todos los actores principales de nuestra historia miraban fotografías y recurrían incluso a más imágenes como manera de expresarse a sí mismos y mediar sobre sus experiencias, nunca nadie estaba de acuerdo con nada, fotográficamente o de otra manera. En las imágenes, todavía podemos sentir el calor de sus desacuerdos. En sus manos, las fotografías no eran meramente ilustraciones sino lugares de lucha histórica. Es decir, las luchas sociales [...] se convirtieron en una lucha en y de representación⁷.

7
Anthony W. Lee, *A Shoemaker's Story. Being Chiefly about French Canadian Immigrants, Enterprisers Photographers, Rascal Yankees, and Chinese Cobblers in a Nineteenth-Century Factory Town*, Princeton, Princeton University Press, 2008, pp. 8-9.
[Trad. cast. de la autora.]

Su potencial de análisis radica en la idea de que el significado social de realizar una fotografía, pero también del hecho mismo de posar, de estar, de ser, incluso si no se decide sobre el ser fotografiado, revela conocimiento histórico de estas luchas desde sus diferentes experiencias y ángulos si se profundiza en lo que representa en un contexto determinado ser retratado. Lo cierto es que puede ser igual de problemático despegar siquiera un segundo la imagen de su contexto imperialista que asumir que la fotografía no fue también apropiada en muchos casos por esas comunidades. El análisis de Lee, en este caso, revela que la mirada de la comunidad china puede devolvernos también una visión de la historia en la intersección de sus aspiraciones y la construcción de una identidad colectiva.

Lo que parece necesario, urgente, tal vez evidente, es la conciencia de que solo podemos mirar, escribir, comisariar, exponer hoy, y que, en el caso de mostrar, solo podríamos ver desde este ahora. Teju Cole, crítico de fotografía de *The New York Times*, escribió: «Si no se confronta esta desigualdad, esta malinterpretación de la historia, la fotografía continuará describiéndose a sí misma como una cosa (una fuerza de liberación) mientras sigue siendo obstinadamente otra (un apéndice obediente del poder estatal)»⁸. Cole sugiere que la fotografía imperialista sigue plenamente vigente puesto que retrata de hecho la violencia y el dolor generado por las jerarquías de poder que no son (tan) diferentes a las que en el siglo XIX derivaron en la consumación de la colonización casi total del mundo por parte de los países del Norte, europeos y Estados Unidos. Si Sontag se preguntaba qué efecto puede tener la visión del dolor en quien mira, Cole sugiere que «al mirar estas imágenes —imágenes de guerra, de hambre, de barcos volcados y exhaustas caravanas— tenemos que ir más allá de los marcos habituales de pena y abyección. Cada fotografía de sufrimiento debería suscitar una pregunta más fuerte que “¿Por qué está pasando esto?”. La pregunta debería ser “¿Por qué he permitido que esto ocurra?”»⁹.

La práctica artística aporta puntos de vista que completan, casi siempre desde una posición encarnada, la escritura literaria o académica sobre la fotografía colonial y la fotografía antropológica, aportando aspectos más afectivos y emocionales que los que habitualmente nutren textos de carácter académico. La serie de fotografías intervenidas por la afroestadounidense Carrie Mae Weems, titulada *From Here I Saw What Happened and I Cried* [Desde aquí vi lo que pasó y lloré] (1995), en la que a partir de retratos de personas negras esclavizadas o en las colonias fotografiadas principalmente por antropólogos, denunciaba los términos deshumanizantes que estas imágenes habían ido sedimentando no solo en los imaginarios, sino muy directamente en sus condiciones de vida marcadas por la

8
Teju Cole, «When the Camera was a Weapon of Imperialism (And When It Still Is)», en *The New York Times Magazine*, 6 de febrero de 2019, <https://www.nytimes.com/2019/02/06/magazine/when-the-camera-was-a-weapon-of-imperialism-and-when-it-still-is.html>.
[Trad. de la autora.]

9
Ibid.

explotación. En cada una de estas obras, Weems narró la historia de abusos a la población africana y afrodescendiente a través de los lugares a los que la fotografía había arrinconado al cuerpo negro... y lloró; una emoción que tiene que ver con todo aquello difícilmente narrable, como es la herencia del dolor que la fotografía contribuyó a provocar y que perpetuó, en ocasiones, desde su propio campo de estudio.



EL DILEMA DE LA FOTOGRAFÍA: EL FOTOPERIODISMO, LA HISTORIA Y LA COMUNA DE PARÍS

PAUL MELLENTHIN

209/

Con la aparición de la fotografía parecía que un sueño ambicionado desde hacía mucho tiempo se hacía realidad: ¿era posible por fin plasmar el presente y preservarlo para las generaciones futuras? La fotografía «es un espejo que conserva todas las impresiones», decía una de las primeras reseñas en 1839, antes de añadir: «[E]s el recuerdo fiel de todos los monumentos y todos los paisajes del universo; es la reproducción incesante, espontánea e infatigable de cien mil obras maestras que el tiempo ha levantado o derrumbado en la superficie de nuestro planeta»¹. Las primeras noticias que presentaban el nuevo medio al público aseguraban que el mundo acababa de ganar una forma mucho mejor de preservar el presente. El aquí y ahora de la fotografía plantaba cara a la paradoja de la historia contemporánea: abordar un presente que, en cuanto sucede, ya pertenece al pasado. La fotografía acarrea la promesa de plasmar el mundo con fidelidad antes de que el tiempo provocara su derrumbamiento. Sin embargo, apenas treinta años después de que se publicara el invento, los avances tecnológicos progresaron de tal manera que la cámara se utilizaba comúnmente para inmortalizar no solo monumentos y paisajes, sino hechos. Cuando en la primavera de 1871 los insurgentes se enfrentaron a los soldados de Versalles en las calles de París, muchos de los numerosos fotógrafos que vivían en la capital francesa —que era a la sazón, también, la capital de la fotografía— empezaron de inmediato a documentar lo que sucedía e hicieron centenares de fotos². Pensemos, por ejemplo, en una imagen de autor anónimo tomada en el cruce de la rue Basfroi y la rue Charonne el 18 de marzo de 1871³. Se trata de una composición hermosa e impresionante. Todos

¹ Jules Janin, «The Daguerotype», en *L'Artiste. Journal de la littérature et des beaux-arts*, 28 de enero de 1839, citado en Steffen Siegel (ed.), *First Exposures. Writings from the Beginning of Photography*, Los Ángeles, J. Paul Getty Museum, 2017, p. 68.

² Por lo general, la implicación de la fotografía en la Comuna de París no se considera una expresión de concordancia política, sino un encuentro casual. Sobre este tema, ver Jeannene M. Przyblyski, «Revolution at a Standstill. Photography and the Paris Commune of 1871», en *Yale French Studies*, nº 101, 2001, pp. 54-78; Bertrand Tillier, *La Commune de Paris, révolution sans images ? Politique et représentations dans la France républicaine (1871-1914)*, Seyssel, Champ Vallon, 2004; y Quentin Bajac (ed.), *La Commune photographiée*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.

³ Se conserva en la Bibliothèque historique de la Ville de Paris. En la copia incluida en la colección de la Northwestern University se atribuye a André-Adolphe-Eugène Disdéri.

P. 208
AUTOR DESCONOCIDO
BARRICADE DE LA RUE DE
LA ROQUETTE, PLACE DE
LA BASTILLE, EN ALBUM DE
PHOTOGRAPHIES ET D'ARTICLES
DE JOURNAUX SUR LA GUERRE
FRANCO-PRUSSIEENNE ET
LA COMMUNE DE PARIS
1870-1871 (DETALLE), 1871
[BARRICADE DE LA RUE
DE LA ROQUETTE, PLAZA
DE LA BASTILLA]

los niños, mujeres y hombres disseminados delante, encima y detrás de una barricada levantada en mitad de la calle miran al objetivo. Tan solo un perro no ha identificado todavía la amenaza imaginaria encarnada por la cámara (fig. 1).

Del 18 de marzo al 28 de mayo de 1871, a lo largo de los aproximadamente tres meses en que la Comuna controló París, se aplicaron amplias reformas y se instauró una democracia directa. Los trabajadores habían abandonado su inexistencia política, pasaron de no ser a ser. «No existe consecuencia más trascendental», escribe Alain Badiou, «que hacer aparecer algo en un mundo en el que hasta entonces no había existido»⁴. Por primera vez, las fotografías mostraban a trabajadores anónimos en un momento de pertenencia política. Tenían la fuerza de la percepción de la historia. No solo fueron testigos de la autoconciencia que se ganó durante el breve periodo de duración de la Comuna, sino que eran en sí intentos de atajar el círculo abierto entre presente y futuro. El encuentro entre revolución y fotografía estuvo dominado por una «quietud de la contingencia histórica»⁵. La sinceridad expresada en el rostro de los revolucionarios puede interpretarse como un llamamiento a futuros observadores, una solicitud para que asignara a sus actos un lugar en la historia.

El 18 de marzo de 1871 pasó a ser sinónimo de una nueva visibilidad. La mayor parte de las fotografías de las barricadas llevan esa fecha, aunque se tomaran días o semanas después. Las fotografías son testimonios de la creencia optimista de que con la cámara el pasado no seguiría siendo propiedad de los ricos y los poderosos, sino que pertenecería a las masas. Sin embargo, como señala Jodi Dean, toda revolución es vulnerable a las correcciones retroactivas de poderes gobernantes posteriores, y la Comuna de París no es ninguna excepción⁶. Según señalan los tres casos prácticos presentados en las páginas siguientes, el relato de los primeros fotoperiodistas que siguieron los hechos acabó considerándose *fake news*. Posteriormente, la crítica fotográfica se generalizó dentro de un intento general de restaurar el orden político durante la nueva Tercera República Francesa.

210/

4
Alain Badiou, *The Communist Hypothesis*, Londres, Verso, 2010, p. 220.

5
Przyblyski, óp. cit., p. 76.

6
Jodi Dean, *Comrade. An Essay on Political Belonging*, Londres, Verso, 2019.

Al ver fotografías de la Comuna de París, lo primero que hay que tener en cuenta es hasta qué punto se consideraban ya documentos con valor histórico. Aunque no podemos dar por hecho que las imágenes fotográficas se emplearan siempre para acceder de una u otra forma al pasado, en el último cuarto del siglo XIX su utilización a modo de documento histórico ya había llegado a ser evidente en

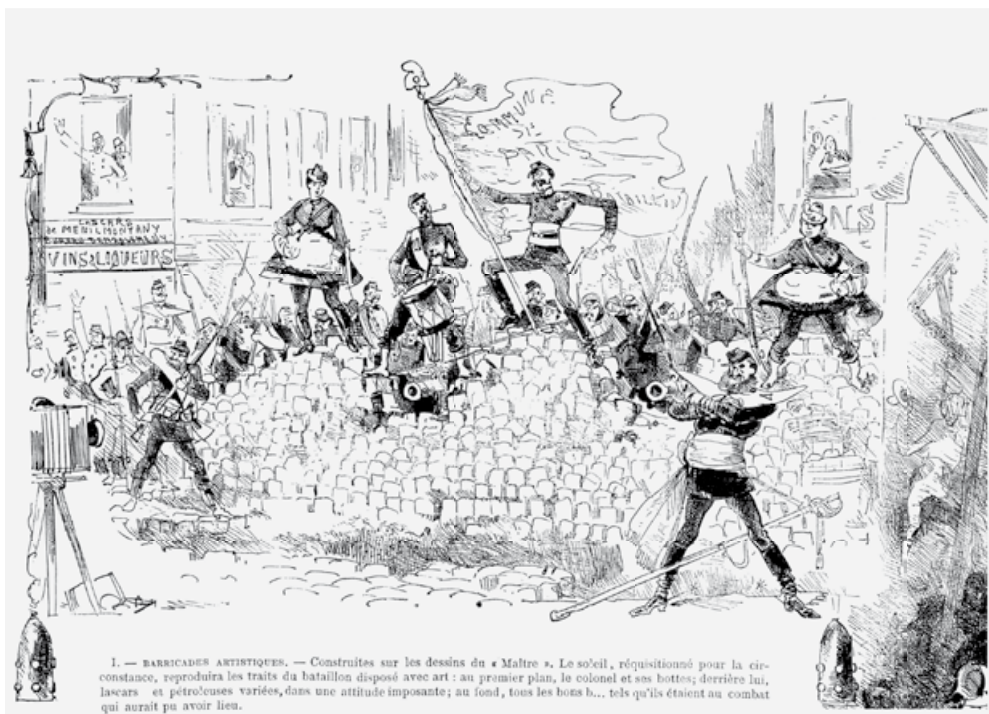


cierta medida. Lo sabemos por la minuciosidad con la que el mensaje informativo contemporáneo deconstruía las condiciones mismas de los testimonios fotográficos. Se educaba a los lectores de periódicos para dudar del realismo fotográfico. Una ilustración de la conocida revista *La Vie parisienne* nos presenta un astuto ejemplo (fig. 2). La imagen muestra una barricada de una calle de París ocupada por los comuneros. En el centro hay cuatro hombres de uniforme y dos mujeres ataviadas con un quepis, el típico gorro militar francés⁷. El hombre que vemos en primer plano, identificado en el pie como coronel, aparece representado en una pose ridícula: tiene los brazos cruzados y su arma se ha soltado y deslizado por sus piernas ampliamente abiertas. Los camaradas que lo rodean, igual de grotescos, fuman en pipa y tocan el tambor. Detrás de la barricada, un numeroso grupo de soldados armados corre hacia delante, haciendo vehementes esfuerzos por dejarse ver.

Esa ilustración de prensa y la fotografía del 18 de marzo presentan muchas similitudes. ¿Sirvió de modelo la segunda para la primera? Las apariencias de la calle y la barricada, así como la disposición de los revolucionarios, son dignas de atención. Esos detalles se

Fig. 1
AUTOR DESCONOCIDO
COMMUNE DE PARIS:
BARRICADE DE LA RUE BASFROI
ET RUE DE CHARONNE:
PARIS (XIÈME ARR.), 1871
 [COMUNA DE PARÍS. BARRICADA
 DE LA CALLE BASFROI Y
 LA CALLE DE CHARONNE.
 PARÍS, DISTRITO 11]

⁷
 Sobre la relevancia de las mujeres, ver Gay L. Gullickson, *Unruly Women of Paris. Images of the Commune*, Ithaca, Cornell University Press, 1996; y Édith Thomas, *The Women Incendiaries* (1963), Chicago, Haymarket, 1966.



1. — BARRICADES ARTISTIQUES. — Construites sur les dessins du « Maltre ». Le so'cil, réquisitionné pour la circonstance, reproduira les traits du bataillon disposé avec art : au premier plan, le colonel et ses bottes; derrière lui, lascars et pétroleuses variées, dans une attitude imposante; au fond, tous les boss b... tels qu'ils étaient au combat qui aurait pu avoir lieu.

Fig. 2
 AUTOR DESCONOCIDO
 «CE QU'ON PEUT SE
 PERMETTRE POUR SIX
 MOIS DE PRISON», EN
 LA VIE PARISIENNE, 30 DE
 SEPTIEMBRE DE 1871
 [«LO QUE UNO PUEDE
 PERMITIRSE A CAMBIO DE
 SEIS MESES EN LA CÁRCEL»]

copiaron probablemente de la imagen fotográfica. En cambio, en la ilustración hay menos mujeres y ningún niño. Entre otros cambios introducidos están las licorerías que se ven en ambos lados de la barricada y las alteraciones de la postura y la posición de las figuras. El estilo exagerado de la ilustración transforma las poses, en su origen serias, en un espectáculo grotesco. El rostro de los comuneros de la multitud entusiasta se fusiona con un grupo inerte de cuerpos. El sombreado oscuro de la plancha de madera delinea únicamente a los seis protagonistas estereotípicos, lo que hace pensar en actores fracasados subidos a un escenario teatral mal construido.

Muchos de los tropos presentes en la ilustración se utilizaban habitualmente para desacreditar a los revolucionarios: la comunera (*pétroleuse*), el insurgente maleante (*voyou*), el borrachín, la fiebre de la revolución y la reducción de los individuos a una pandilla impersonal de bárbaros⁸. En última instancia, la caricatura introduce una serie de catorce representaciones que *La Vie parisienne* dedicó a los hechos. Aparecieron en una doble página titulada «Lo que uno puede permitirse a cambio de seis meses en la cárcel»⁹, que da a entender que tras la heroica presentación ante la cámara se produjo un rápido declive de todos los valores morales. Los revolucionarios se entregan al juego, la corrupción, el concubinato y el saqueo.

8

Sobre la aparición de esas figuras literarias, ver Paul Lidksy, *Les Écrivains contre la Commune*, París, Éditions Maspéro, 1970.

9

«Ce qu'on peut se permettre pour six mois de prison», en *La Vie parisienne*, 30 de septiembre de 1871, p. 932.

Después de los hechos, y junto con los revolucionarios, la fotografía subió al cadalso. En el comentario que aparecía al pie de la ilustración, los lectores descubrían que la verdad documental estaba en tela de juicio por culpa de una puesta en escena espectacular: «BARRICADAS ARTÍSTICAS. Construidas a partir de los dibujos del “maestro”. El sol, confiscado para la ocasión, reproducirá los rasgos del batallón dispuesto con arte: en primer plano, el coronel y sus botas; tras él, pícaros y distintas *pétroleuses* en una actitud imponente; al fondo, todos los pedazos de [¿brutos?] tal y como estarían en el combate que pudo haberse producido»¹⁰. La ilustración pretende desbaratar con firmeza los actos revolucionarios y también la credibilidad de su representación en fotografías.

La conclusión lógica era que ya no se podía confiar en «el sol», metáfora habitual para referirse a la fotografía. Si volvemos a observar la ilustración, podemos apreciar que delante de la barricada se ha colocado una cámara y que toda la atención se concentra en el trípode. En contraste con la fotografía original, la leve modificación del ángulo de visión parece revestir una importancia crucial. El punto de vista de la revista es el de un observador de segundo orden. Los lectores de *La Vie parisienne* ya no son meros espectadores, sino que se les pide que reflexionen sobre la mediación de los hechos.

213/

II

En la observación de segundo orden suele apartarse la atención del contenido contemplado para dirigirla hacia los agentes: sus personajes, sus intenciones y sus objetivos. En la portada de un número de *The Illustrated London News* se presenta a un fotógrafo anónimo como un desalmado que se aprovecha de las desgracias ajenas¹¹. Una nube de humo blanco moldea de un modo imponente la figura del agente de la imagen. Nos topamos con él mientras está tomando una fotografía, en el momento en que se ha quitado el sombrero de copa para desaparecer bajo la gruesa tela de la cámara, mientras un ayudante de aspecto infantil le tiende una placa de negativo. Aún podemos ver a los pies de ambos la caja de madera que contenía la placa de vidrio (p. 64).

En primer plano, a la derecha, vemos, recortada contra el fondo de las ruinas en llamas, a una criatura descalza que reclama desesperada la atención de su madre. El dolor de la viuda y la niña contrasta con la intervención heroica de cuatro bomberos que se encuentran en segundo plano. El fotógrafo del centro forma parte de la escena, pero está representado aparte. Oculto tras la cámara, dirige el objetivo lejos de la acción. No colabora para apagar el fuego ni ayuda a las personas necesitadas. Su único interés es obtener una imagen

10
Ibid.

11
«Ruins of Paris», en *The Illustrated London News*, 3 de junio de 1871, p. 549.

espectacular. Al centrarse en cómo se consiguen las imágenes, la ilustración presenta la fotografía como el medio de distanciamiento por excelencia. Se trata de una crítica compleja que, en última instancia, pide a los lectores que reflexionen sobre su propia curiosidad al contemplar las imágenes de la prensa.

Históricamente, la acusación de que la fotografía distancia de un modo inmoral tanto al fotógrafo como al espectador de su responsabilidad de ofrecer ayuda directa coincide con una revisión general de la profesión del agente informativo. A finales del Segundo Imperio francés, debido a determinados escándalos y a una presunta proximidad a los bajos fondos, la reputación del «reportero» había sufrido mucho. El término inglés se empleaba comúnmente en Francia para referirse a personas «dispuestas a ver la mitad de Londres demolida por un terremoto para referir la destrucción de la otra mitad»¹². La profesión, en tiempos muy respetada, había llegado a considerarse esencialmente despiadada e inmoral. Los hechos relacionados con la Comuna de París no cambiaron esa percepción:

Los terribles acontecimientos de 1870 no mataron al *reporter*, que causa furor más que nunca en la prensa sensacionalista. [...] Como antaño, el *reporter* se mete por todas partes, tanto en la celda de un condenado a muerte la mañana de su ejecución como junto a la cabecera de la cama de un moribundo ilustre. Cuando los hechos no dan juego y la captación de rumores verdaderos o falsos es escasa, el *reporter* inventa. Huele un crimen en el menor accidente e inicia, al mismo tiempo que la policía, una investigación cuyo objetivo es llegar, si no a dar a conocer la verdad, al menos a garabatear unos cientos de líneas¹³.

III

Ya en las décadas de 1850 y 1860 el acto de la fotografía había llegado a ser noticioso de por sí en las calles de París. Después de la Comuna, la reputación del fotoperiodista, aún no profesionalizado, sufrió enormemente. Una caricatura de Albert Robida publicada en el semanario satírico *Journal amusant* ayuda a desentrañar las variadas refutaciones. Ante una silueta de edificios típicamente parisinos vemos a un fotógrafo encaramado a una barricada (fig. 3). Aunque sufre un serio ataque con al menos cuatro proyectiles —uno de los cuales se cierne sobre su objetivo—, introduce con perseverancia una placa de vidrio en la cámara. «¡La fotografía no sabe de obstáculos!», reza el irónico pie de foto¹⁴. El lector, que espera reírse, tiene el cometido de dar vida a la imagen, puesto que el chiste solo queda claro si uno se imagina la continuación de la trayectoria de

¹²
Pierre Larousse (ed.),
*Grand dictionnaire universel
du XIX siècle*, vol. 13,
París, 1875, p. 933.

¹³
Ibid.

¹⁴
«La photographie ne
connait plus d'obstacles!»,
en *Journal amusant*, n.º 774,
1 de julio de 1871, p. 3.

la bala de cañón de forma cónica: el misil va a destruir al intrépido fotógrafo y su máquina en un instante. «¿Que no sabe de obstáculos?», podríamos preguntarnos mientras pasamos página con una risita. No obstante, antes de hacerlo vamos a analizar la escena representada.



La photographie ne connait plus d'obstacles!

22847

Fig. 3
ALBERT ROBIDA
«LA PHOTOGRAPHIE NE
CONNAIT PLUS D'OBSTACLES!»,
EN *JOURNAL AMUSANT*,
1 DE JULIO DE 1871
[«¡LA FOTOGRAFÍA NO
SABE DE OBSTÁCULOS!»]

215/

La imagen transfiere sutilmente un tropo habitual en el discurso fotográfico del siglo XIX al medio de la caricatura de prensa. La escena que presenta el *Journal amusant* plasma un tema que Hubertus von Amelunxen bautizaría más tarde como «el dilema de la fotografía»¹⁵. Mientras describía fotografías de hechos —es decir, sobre todo imágenes bélicas—, Amelunxen se topó con una paradoja: la fotografía no podía representar lo que debía representar y, al mismo tiempo, tampoco se le permitía representar lo que sí era capaz de representar. Desde la invención del daguerrotipo, la fotografía no se había medido en función de las imágenes que producía realmente sino de las expectativas que despertaba. O dicho al revés: las primeras noticias sobre la fotografía eran promesas estimulantes que en la mayoría de los casos tardarían décadas en hacerse realidad, si es que eso llegó a suceder.

15
Hubertus von Amelunxen,
«The Century's Memorial.
Photography and the Recording
of History», en Michel
Frizot (ed.), *A New History
of Photography*, Colonia,
Konemann, 1998, p. 138.

Es especialmente cierto en el caso de las imágenes que captan «instantes». Las numerosas referencias a la invención de la fotografía que surgieron rápidamente de grupos de expertos y se difundieron gracias a la prensa popular anunciaban el aparato como una máquina de imágenes que podía captar la mínima fracción de un segundo. André Gunthert ha analizado innumerables fuentes textuales que tratan la relación de la fotografía con el instante y cita, por ejemplo, una afirmación de Oliver Wendell Holmes de 1859: «[E]n la próxima guerra europea se mandarían estereogramas de las batallas. Se ha asegurado que puede fotografiarse la explosión de un proyectil. [...] Podría obligarse al relámpago provocado por el choque de los sables y las bayonetas estereotiparse en una inmovilidad tan absoluta como la de la caída de la corriente del Niágara tal y como la vemos en su propia imagen»¹⁶. Desde un principio, numerosas noticias sobre la fotografía repitieron una y otra vez los mismos motivos: cuerpos en movimiento, ejércitos en lucha, fenómenos naturales como estrellas, géiseres, olas, etcétera. «Aquí, lejos de las imágenes», concluye Gunthert, «es donde nos enfrentamos realmente a modos de circulación puramente textuales y esencialmente ficticios»¹⁷.

Para la fotografía, una bala de cañón en pleno vuelo significaba nada menos que la posibilidad de demostrar que era capaz de plasmar todo tipo de acción. Sin embargo, la profecía de Holmes pecó de un gran exceso de optimismo. La siguiente guerra no engendró la prueba esperada, la imagen de la trayectoria de una bala de cañón. El hecho de que la fotografía todavía no fuera capaz de captar un instante es lo que se caricaturiza en la ilustración del *Journal amusant*. Al hacer referencia a las limitaciones del nuevo medio, la publicación daba con una metáfora icónica de su peculiar dilema, que posteriormente se trasladó a todas las representaciones de la Comuna. Todo el contenido visual de la revolución que circulaba se desmontaba mediante la crítica de la imagen o, según el decreto del 28 de diciembre de 1871, se censuraba oficialmente¹⁸. Imitando el lenguaje de las imágenes informativas, Ernest Appert, Hippolyte Vauvray y otros acabarían reconstruyendo los «crímenes» de la Comuna mediante el fotomontaje para ofrecer al público lo que deseaba ver¹⁹.

En último término, los documentos fotográficos de la revolución acabaron sustituidos por una retórica visual de destrucción. Como defiende Fournier, entre otros, en la recepción popular y la historiografía de la Tercera República Francesa el icono o símbolo legítimo de la Comuna no fue el momento revolucionario de las barricadas sino de las ruinas²⁰. Libros «de historia» ilustrados con fotografías y publicados con formato de álbum de viajes revelaban un paisaje pintoresco, clásico incluso, de París en ruinas. Las representaciones fotográficas siguieron los pasos de una imagen de la

16

Oliver Wendell Holmes, «The Stereoscope and the Stereograph», en *The Atlantic*, vol. 3, junio de 1859, p. 131.

216/

17

André Gunthert, «La Conquête de l'instantané. Archéologie de l'imaginaire photographique en France (1841-1895)», tesis doctoral, École des Hautes Études en Sciences Sociales, París, 1999, pp. 113-114.

18

Ver Donald E. English, *Political Uses of Photography in the Third French Republic 1871-1914*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1984, p. 21, y Christian Phéline, *L'Image accusatrice*, París, 1985, pp. 28-38.

19

Ver Jeannene M. Przyblyski, «Between Seeing and Believing. Representing Women in Appert's *Crimes de la Commune*», en Dean de la Motte y Jeannene M. Przyblyski (eds.), *Making the News. Modernity and the Mass Press in Nineteenth-Century France*, Boston, University of Massachusetts Press, 1999, pp. 233-278.

20

Ver Éric Fournier, *Paris en ruines. Du Paris haussmannien au Paris communard*, París, IMAGO, 2008; y Peter Brooks, *Flaubert in the Ruins of Paris. The Story of a Friendship, a Novel, and a Terrible Year*, Nueva York, Basic Books, 2017.

historia vinculada al arte y a la antigüedad. Ese intento generalizado de estetización iba acompañado del deseo de una deshistorización absoluta²¹. Para olvidar el desastre de la historia contemporánea, el paisaje urbano de París se comparaba con la edad eterna de las ruinas. Poco después, la capital francesa volvería a ser atractiva para los turistas ingleses gracias al apoyo de Thomas Cook. Tanto la revolución como la fotografía eran capaces de detener la historia, pero no habían logrado alterarla.

217/

21

Ver Colette E. Wilson, *Paris and the Commune 1871-78. The Politics of Forgetting*, Manchester, Manchester University Press, 2007.

Служащі іє
Госпо. Банки
Саботажники
прокляті народа



DOCUMENTACIÓN FOTOGRAFICA DE LAS REVOLUCIONES RUSAS: MITOS Y DOCUMENTOS

ERIKA WOLF

Sorprendentemente, entre el conjunto de fotografías conservadas de las revoluciones rusas de 1905 y 1917 existen pocas imágenes de hechos tan destacados como la matanza de manifestantes pacíficos del Domingo Sangriento, la abdicación del zar Nicolás II, la llegada del líder bolchevique Vladímir Lenin a la estación de Finlandia o la toma del Palacio de Invierno. No cuesta imaginar posibles explicaciones: los hechos ocurrieron en épocas del año o con condiciones de luz poco favorables para la fotografía, en algunos casos se trataba de actividades clandestinas y, por último, la reescritura de la historia revolucionaria durante el periodo soviético condujo a la alteración, la represión y la destrucción de documentos visuales. Sin embargo, un motivo más probable es este: las imágenes soviéticas han determinado el recuerdo popular de las revoluciones. La propaganda del régimen soviético, en la que entraban las artes visuales y el cine, creó una variada iconografía que sigue influyendo en las expectativas de la documentación fotográfica de la revolución... y que a menudo se ha tomado erróneamente por documentación de hechos históricos. Así, por ejemplo, a pesar de que existen fotografías del descontento laboral que provocó el Domingo Sangriento (el 9 de enero de 1905) y del envío de soldados a caballo para montar guardia ante el Palacio de Invierno, no se conocen imágenes documentales de la matanza¹. En 1925, la película soviética *Nueve de enero* recreó la escena, y a finales de la década de 1920 empezó a publicarse un fotograma de esa cinta como si fuera documental (fig. 1). Tanto esa imagen como las recreaciones cinematográficas del Domingo Sangriento siguen confundiendo hoy con documentación histórica o malinterpretándose como si lo fueran. Por ejemplo, un vídeo de 2020 sobre el Domingo Sangriento publicado en el prestigioso sitio web Historia de Rusia en Fotografías presenta una buena cantidad de imágenes de recreaciones sin identificar, incluye apenas unas cuantas fotografías vinculadas a

AUTOR DESCONOCIDO
POSTAL DE UNA
MANIFESTACIÓN PACÍFICA DEL
17 DE DICIEMBRE DE 1917 EN
PETROGRADO (DETALLE), 1917

219/

¹
Aunque el calendario gregoriano empezó a imponerse en algunas zonas de Europa en el siglo XVIII, en Rusia se empleó el juliano hasta febrero de 1918, momento en el que las fechas del «sistema nuevo» y las del «sistema viejo» diferían en trece días. Así, por ejemplo, la Revolución de Octubre empezó el 25 de octubre de 1917, equivalente al 7 de noviembre en el «sistema nuevo» del calendario gregoriano. Dado que los hechos tratados en este texto sucedieron en Rusia antes de esa reforma, las fechas se indican de acuerdo con el «sistema viejo».



Fig. 1
VIACHESLAV VISKOVSKI
 MATANZA DE MANIFESTANTES
 EN LA PLAZA DEL PALACIO
 EL DOMINGO SANGRIENTO,
 ESCENA DE LA PELÍCULA
NUEVE DE ENERO, 1925

los hechos en sí, malinterpreta otras fotografías históricas y simpatiza con Nicolás II².

Del mismo modo, es posible que no reconozcamos de inmediato imágenes que documenten acontecimientos revolucionarios, ya que su iconografía o su formato a menudo no encajan en las expectativas más extendidas. Los líderes bolcheviques que más tarde serían homenajeados (o reprimidos) por su papel en los hechos revolucionarios eran en su mayor parte invisibles en 1917, mientras que los revolucionarios alineados con otros grupos desaparecieron posteriormente del panteón político. En ese sentido, existe una imagen que resulta fascinante: es un retrato en formato postal del revolucionario socialista Iván Kaliáiev tomado tras su detención en febrero de 1905 por hacer estallar una bomba para asesinar al gran duque Sergio Aleksándrovich, tío del zar (fig. 2). Kaliáiev aparece de frente, con el abrigo hecho jirones y cubierto de astillas, y acompañado de una última carta a su madre escrita poca antes de su ejecución. La inmediatez y la crudeza de esa imagen, aunadas a las últimas palabras firmes y consoladoras de Kaliáiev, componen un retrato fehaciente de un revolucionario que supone un claro contraste con las imágenes estereotipadas de los héroes soviéticos. Las revoluciones rusas coincidieron con la época dorada de la postal, y muchas fotografías circularon originalmente en ese formato. Los fotorreporteros documentaron los hechos de 1905

2

Este sitio web es un proyecto del Museo de Arte Multimedia de Moscú, destacada institución fotográfica rusa, <https://russiainphoto.ru/video-exhibitions/100>.



y 1917, aunque debido a la orientación política de los editores y la censura del gobierno la cobertura fue muy selectiva. A pesar de que la historia popular tiende a poner en primer plano a individuos y hechos concretos, las verdaderas revoluciones se producen por los actos de grandes grupos de personas. Las numerosas imágenes de manifestaciones, desfiles y entierros no deberían menospreciarse por ser meras celebraciones en respuesta a hechos históricos. Esas multitudes son en sí la revolución: gente marginada que ocupa las calles para expresar su voluntad política en los lugares dominados habitualmente por las élites que controlan el poder y la economía. La violencia con la que se toparon también está documentada de formas inesperadas y muy emotivas, como las nítidas postales fotográficas que recogen los daños a los edificios y los interiores domésticos (fig. 3), que hacen pensar de un modo escalofriante en las imágenes actuales de la destrucción de viviendas ucranianas debido a los bombardeos rusos.

LA REVOLUCIÓN DE 1905

Pese a que no logró poner fin a la autocracia, la Revolución rusa de 1905 supuso un importante prelude para el éxito bolchevique de 1917; Lenin calificó los hechos de 1905 de «ensayo general» de la

Fig. 2
AUTOR DESCONOCIDO
FOTOGRAFÍA POLICIAL
DE IVÁN KALÍÁIEV, 1905

Fig. 3
ALEKSÉI ZAVADSKI
THE REVOLUTION IN MOSCOW
FROM 1 TO 19 DECEMBER, 1905
[LA REVOLUCIÓN DE MOSCÚ
DEL 1 AL 19 DE DICIEMBRE]

Revolución de Octubre. Los fracasos militares de Rusia en la guerra ruso-japonesa (1904-1905) avivaron el creciente malestar laboral y estimularon las peticiones de reforma y modernización. El Domingo Sangriento la guardia imperial abrió fuego contra un grupo de manifestantes pacíficos que se acercaban al Palacio de Invierno para presentar sus demandas a Nicolás II. La matanza provocó una agitación generalizada y más huelgas que quedaron algo atenuadas cuando el zar accedió a firmar el Manifiesto de Octubre, una orden que concedía derechos civiles básicos e instituía una monarquía constitucional con una asamblea legislativa elegida por sufragio, la Duma. Sin embargo, los revolucionarios de izquierdas no se contentaron con esas medidas, por entender que conferían más poder a las élites y al mismo tiempo no abordaban los problemas de los campesinos y los trabajadores. El resultado fue más agitación, que culminó en diciembre en una revuelta en un distrito industrial de clase trabajadora de Moscú. Esa sublevación, organizada por los bolcheviques, los mencheviques y los revolucionarios socialistas, fue reprimida con violencia por las tropas imperiales, lo que en la práctica puso fin a la revolución incompleta.

Los hechos de 1905 se produjeron precisamente cuando la ilustración fotográfica empezaba a desarrollarse debido a la cobertura de la guerra y el fotorreportaje profesional hacía su aparición en Rusia. Sin embargo, y debido a la censura, se publicaron pocas imágenes de los hechos revolucionarios hasta después de la firma del Manifiesto de Octubre, momento en el que empezaron a aparecer escenas hasta entonces prohibidas de ciudadanos rusos muertos, levantamientos armados y ciudades arrasadas. Con anterioridad habían circulado imágenes revolucionarias clandestinas en forma de postales fotográficas que podían copiarse anónimamente en un cuarto oscuro. En su conjunto, las imágenes de 1905 son ambivalentes, un reflejo de la época de transición de la prensa ilustrada, en la que los bocetos aún no habían quedado sustituidos por completo por los fotorreportajes, y también de los cortos y oscuros días de invierno en la capital septentrional. Las postales fotográficas del Domingo Sangriento reproducen ilustraciones o cuadros, no imágenes de cámara. Son numerosas las fotografías que documentan las secuelas de la violencia revolucionaria: cortejos fúnebres, edificios destruidos y barcos dañados. En la revuelta de Moscú, los manifestantes posaban en las barricadas, imitando a sus antecesores revolucionarios de la Comuna de París. Barricadas en las calles, huelgas, manifestaciones multitudinarias, entierros a los que asistían miles de personas: he aquí los ingredientes de una revolución, en la que los ciudadanos invaden las calles para exigir y provocar el cambio.

LA REVOLUCIÓN DE FEBRERO

Las revoluciones de 1917 empezaron en respuesta a los problemas internos derivados de la Primera Guerra Mundial, cuando la escasez de alimentos y combustible provocó descontento laboral y amenazas de amotinamiento. Como ya había sucedido en la guerra ruso-japonesa, la incompetencia de Nicolás II suscitó un rechazo generalizado de la autocracia. El centro de la revolución fue la capital imperial, Petrogrado (ahora San Petersburgo; el nombre de la ciudad se rusificó entre 1914 y 1924), que era también el principal centro de la prensa y la fotografía del país. La revolución se desató el 23 de febrero, Día Internacional de la Mujer, cuando a las trabajadoras de Petrogrado se unieron mujeres en busca de pan. Pese a los intentos de dispersar a la multitud, el número de manifestantes, cada vez más audaces, crecía a diario, lo que culminó en enfrentamientos callejeros cuando soldados y marineros amotinados se sumaron a las protestas. Entonces se fundó el Sóviet de Trabajadores y Soldados de Petrogrado y, con su aprobación, la Duma creó un gobierno provisional. El 2 de marzo esos hechos culminaron en la abdicación de Nicolás, lo que puso fin a la autocracia. La Revolución de Febrero se vio avivada por las manifestaciones multitudinarias en las calles encabezadas por soldados, trabajadores urbanos y mujeres, a los que se sumaron miembros de la clase media. Sin embargo, el nuevo gobierno se orientó hacia las élites: la nobleza, la aristocracia y los intereses empresariales. Desde un principio existió tensión entre el gobierno provisional y los sóviets, comunitarios y populistas, lo cual provocó más agitación. El gobierno provisional no llegó a abandonar la guerra, con lo que se produjeron levantamientos espontáneos, protestas y amotinamientos en todo el imperio. Los bolcheviques fueron simplemente uno más de los muchos partidos políticos que surgieron durante esa inestabilidad, pero su consigna, que demandaba «paz, tierra y pan», atrajo a muchos adeptos tras el regreso de Lenin de su exilio europeo en abril. Inspirados por los bolcheviques, a principios de julio soldados y trabajadores trataron de arrebatarse el control al gobierno provisional durante violentas manifestaciones armadas. Aunque los dirigentes bolcheviques no apoyaban abiertamente a los manifestantes, la opinión pública se puso en contra de su partido y Lenin se vio obligado a optar por la reclusión, durante la cual siguió con los preparativos para lo que iba a ser el derrocamiento del gobierno provisional en octubre.

La Revolución de Febrero y sus repercusiones fueron objeto de amplia documentación fotográfica, lo cual refleja la expansión del fotoperiodismo ruso desde 1905 y la reducción de las restricciones a la prensa tras el hundimiento de la autocracia. La prensa ilustrada ofreció abundantes reportajes fotográficos de los hechos, aunque las publicaciones predominantes ya estaban alineadas con la Duma antes



Fig. 4
VIKTOR BULLA
 THE REPRESENTATIVE OF
 THE STATE DUMA M. V.
 RODZIANKO [MARKED WITH
 AN X IN THE CENTER] GREETS
 THE ARRIVAL OF MILITARY
 FORCES, TAURIDE PALACE,
 FEBRUARY 27, 1917, 1917
 [EL REPRESENTANTE DE
 LA DUMA ESTATAL M. V.
 RODZIANKO (MARCADO CON
 UNA X EN EL CENTRO) RECIBE
 A LAS FUERZAS MILITARES,
 PALACIO TÁURIDE]

de febrero y, en consecuencia, apoyaban al gobierno provisional. Al igual que en 1905, las masas que tomaban las calles y provocaban la transformación política fue uno de los temas principales, como se ve en una postal en la que soldados amotinados congregados en el Palacio Táuride el 27 de febrero exigen a los diputados de la Duma que actúen (fig. 4). Son numerosas las fotografías que documentan las manifestaciones masivas en Petrogrado y otros lugares: los cortejos fúnebres por las víctimas de las revueltas de febrero y su entierro en masa en una fosa común el 23 de marzo, la manifestación por los derechos de la mujer el 19 de marzo y la celebración del Día Internacional de los Trabajadores el 18 de abril. Se encargaron de plasmar esos hechos los principales fotorreporteros de la capital rusa, entre ellos Viktor Bulla, Piotr Ósup y Yákov Steinberg.

Podría decirse que la fotografía de Bulla en la que se ve huir a los manifestantes después de que los soldados, siguiendo las órdenes del gobierno provisional, abrieran fuego en el centro de Petrogrado el 4 de julio es la imagen más perdurable e icónica de las revoluciones de 1917 (pp. 70-71). Tomada desde la azotea del Estudio Fotográfico Bulla, en el 54 de la avenida Nevski, en el cruce con la calle Sadovaya, refleja el pánico generalizado después de que las metrallas empezaran a disparar a los participantes en la manifestación. La escena se desarrolla con un destacado punto de referencia cultural de la ciudad como telón de fondo: la biblioteca pública fundada por Catalina la Grande como institución de la Ilustración. Aunque no tardó en ser una fotografía icónica, no apareció en la prensa ilustrada en el momento de los hechos,

cuando la cobertura de las Jornadas de Julio reprobaba en gran medida a los manifestantes y a los bolcheviques.

Más tarde, esta fotografía se publicó en numerosas ocasiones en la Unión Soviética y durante medio siglo apareció sin firmar debido al destino de su autor y su familia. Viktor era hijo de Karl Bulla, un prusiano que se instaló en San Petersburgo de niño, aprendió fotografía y abrió un estudio al que acudía la corte imperial. En 1886, el Ministerio de Asuntos Internos ruso le concedió autorización para hacer fotografías libremente en lugares públicos de todo San Petersburgo, lo que le permitió documentar exhaustivamente la ciudad y sus acontecimientos mientras se asentaba como fotorreportero, actividad en la que fue pionero. Karl se retiró a una isla de Estonia en 1916 y sus hijos Viktor y Aleksandr tomaron las riendas del estudio familiar. Viktor empezó a destacar como reportero de guerra en la contienda ruso-japonesa, donde aprendió a tomar fotografías bajo el fuego enemigo, experiencia que lo preparó bien para documentar los hechos de 1917. Si durante décadas la fotografía del 4 de julio se publicó en la Unión Soviética sin hacer referencia a su autor fue debido a la represión a la que se sometió a los dos hermanos. Aleksandr fue detenido a finales de la década de 1920 y posteriormente fotografió la construcción del canal del mar Blanco como trabajador forzado, mientras que en 1938 detuvieron y dispararon a Viktor después de que uno de sus colegas lo denunciara durante la Gran Purga. Sus orígenes alemanes, haber tenido la corte imperial entre los clientes del negocio familiar y la emigración de su padre fueron los motivos de esa represión. No se escribió ni se publicó nada sobre los Bulla de nuevo hasta finales de la década de 1980, a pesar de que muchas de sus imágenes se consideraban documentos históricos de carácter icónico. Afortunadamente, Viktor depositó más de cien mil negativos en el archivo fotográfico estatal de San Petersburgo años antes de su detención, con lo que se ha conservado el grueso de la producción familiar.

Aunque tras los hechos del 4 de julio la fotografía de Bulla de la brutal represión de los manifestantes bolcheviques no se publicara en la prensa, que apoyaba a la Duma y al gobierno provisional, poco después ya circulaba por Petrogrado en forma de copias fotográficas y postales, incluso llamó la atención de medios internacionales. En el mes de septiembre, la imagen ilustró un relato de las Jornadas de Julio aparecido en la revista francesa *L'Illustration*. El pie de foto empezaba así: «Esta fotografía, de una verdad y un movimiento asombrosos, y de la que muchos franceses de Petrogrado conservan una copia en recuerdo de una jornada trágica...»³. Pocos días antes de la Revolución de Octubre, la revista ilustrada moscovita *Iskry* [Chispas], progresista pero antibolchevique, informaba de la publicación de la imagen en Francia y la reproducía como en *L'Illustration*, junto con un comentario negativo sobre los bolcheviques⁴. Una década después, en 1928, la

³
L'Illustration, nº 3890, 22 de septiembre de 1917, pp. 20-21.

⁴
Iskry, nº 41, 22 de octubre de 1917, p. 326. Se publicó también en *Solnse Rossii* [El Sol de Rusia], nº 381-23, septiembre u octubre de 1917, pp. 8-9. Ver Christopher Stolarski, «The Rise of Photojournalism in Russia and the Soviet Union, 1900-1931», tesis doctoral, Johns Hopkins University, 2013, p. 99.

fotografía de Bulla inspiró la recreación del tiroteo hecha por Serguéi Eisenstein en la película *Octubre*. Varias secuencias de la multitud en la calle están rodadas desde una azotea del mismo cruce y con el mismo ángulo básico, y están montadas con tomas hechas a pie de calle y primeros planos de un ametrallador. La secuencia presentada por Eisenstein es una meditación sobre la fotografía que imagina el horror de los hechos y muestra su origen, que en el original no era evidente. Si analizamos *Octubre* en un sentido más amplio, vemos que las fotografías documentales de la Revolución de Febrero en su conjunto determinaron la representación que ofrece Eisenstein de las multitudes y las manifestaciones. La película está dedicada, en los créditos iniciales, al «proletariado de Petrogrado, primer creador de *Octubre*». Sin embargo, también inventa imágenes mitificadas de los líderes bolcheviques, como la escena de la llegada de Lenin a la estación de Finlandia.

En 1917 los bolcheviques, que eran un partido ilegal acostumbrado a actuar en la sombra, trataban de no llamar la atención y a menudo ocultaban su identidad. Por lo general, Lenin y los demás líderes bolcheviques no aparecían en la prensa ilustrada, excepto cuando se los demonizaba y se los tildaba de criminales o de enemigos internos, equiparándolos a menudo con los judíos. Aunque los bolcheviques imprimieron postales revolucionarias en respuesta a los hechos de 1905, las imágenes dominantes se centraban en la violencia estatal expresada mediante temas como los cortejos fúnebres. Hasta 1918, tras la Revolución de Octubre, no se impulsó a los héroes o líderes revolucionarios⁵. Así, una postal con un retrato de Lenin, publicada anónimamente que circuló en 1917, está hecha a partir de una foto policial tomada por la Ojrana (la policía secreta del imperio) hacia enero de 1896. Esa misma imagen apareció en agosto de 1917 en el fotorreportaje «Lenin y compañía» de la revista *Iskry*, un ejemplo más de la campaña negativa con la que la prensa pretendía implicar a los líderes bolcheviques en una conspiración y acusarlos de la violencia de las Jornadas de Julio⁶. Aunque esa imagen en apariencia ambivalente podría entenderse como un retrato respetuoso del dirigente bolchevique, el hecho de que se subraye su nombre legal (Uliánov) en lugar del seudónimo que utilizaba desde 1901 indica que se publicó como documento antibolchevique para defender la criminalidad de Lenin.

LA REVOLUCIÓN DE OCTUBRE Y LA TOMA DEL PALACIO DE INVIERNO

A lo largo de 1917 las condiciones siguieron empeorando y las huelgas y los levantamientos campesinos amenazaban la estabilidad del gobierno provisional. Aunque en julio los bolcheviques no estaban preparados para tomar el poder, en octubre se decidieron a hacerlo

⁵
Alison Rowley, *Open Letters. Russian Popular Culture and the Picture Postcard, 1880-1922*, Toronto, Toronto University Press, 2013, pp. 208, 231.

⁶
Stolarski, óp. cit., pp. 220-221.

tras una amplia labor preparatoria. Después de que el gobierno de Aleksandr Kérenski actuara para aplacar la insurrección prevista, los bolcheviques encabezaron un levantamiento armado en su contra. De forma metódica, tomaron el control de los transportes y las comunicaciones, y culminaron su actuación la noche del 25 de octubre con el asalto al Palacio de Invierno, apenas defendido. En la práctica, la Revolución de Octubre fue un golpe de Estado con el que un partido político revolucionario, que contaba con el respaldo de movimientos masivos de campesinos, soldados y trabajadores, tomó el poder. Tras la detención del gobierno provisional en el Palacio de Invierno, se hicieron proclamaciones para otorgar la tierra a los campesinos y acabar con la participación rusa en la guerra, lo cual garantizaba el éxito popular del golpe.

El conjunto de imágenes de los hechos de octubre es anticlimático en contraste con fotografías anteriores de las revoluciones rusas. La explicación puede estar en el mal tiempo otoñal y en el hecho de que el asalto al Palacio de Invierno, que acabó con la detención del gobierno provisional, fuera de noche. A pesar de la enorme repercusión que tendría, no fue especialmente espectacular, sino una simple toma de poder sin apenas oposición en la que se derrocó a un gobierno que no funcionaba y que nunca había contado con un amplio apoyo popular. Una vez que los bolcheviques alcanzaron el poder, los hechos se mitificaron y se transformaron en un levantamiento multitudinario. La fotografía más icónica del asalto se hizo durante una recreación teatral muy concurrida montada por el director Nikolái Yevréinov con un elenco de miles de personas con motivo de su tercer aniversario, en 1920⁷. También existe confusión en torno a esta imagen, que se ha tomado por una fotografía real de octubre de 1917 y también por un fotograma de *Octubre* de Eisenstein.

Pese a que la imagen de 1920 refleja la mitificación producida tras los acontecimientos de octubre, al mismo tiempo es un documento de la revolución. La recreación de la que surgió, montada durante la guerra civil rusa (1918-1922), no dejaba de ser otro episodio de la revolución iniciada en 1917. En un momento de escasez de alimentos y combustibles, una multitud de personas mal vestidas que sufrían enormes carencias cruzaba a la carrera y con todas sus fuerzas la plaza del Palacio. Como demostración de fe en la revolución y de compromiso con su consumación, se trataba de un acontecimiento multitudinario notable en el transcurso del cual la gente ocupó las calles y las plazas. Por ello, la imagen resultante sintetiza la dificultad e incluso la futilidad de desenmarañar la mitología de la documentación en las fotografías de las revoluciones rusas.

7
Inke Arns, Igor Chubarov y
Sylvia Sasse (eds.), *Nikolai
Evreinov. «The Storming
of the Winter Palace»*,
Zúrich, Diaphanes, 2016.



FOTOGRAFÍAS DE REVOLUCIÓN EN ESPAÑA (1854-1909)

BERNARDO RIEGO

En la actualidad estamos acostumbrados a que se genere una cantidad ingente de documentos visuales sobre acontecimientos que suceden en tiempo real, pero fue en el siglo XIX cuando comenzó este fenómeno que se produjo, en primer lugar, a través de una prensa liberal de carácter periódica que difundía los acontecimientos trasladando al dibujo la información, aunque en bastantes ocasiones procediera de fuentes fotográficas que servían, por su marchamo de veracidad, como un indicador indiscutible de que el lector asistía a sucesos fidedignos. Casi a finales de siglo, y con la conformación de la sociedad de masas a principios del siglo XX, el fotograbado desarrolló nuevas posibilidades narrativas y técnicas adaptadas a una época en la que los espectadores conocían nuevas tecnologías como las revistas impresas, el cinematógrafo y las tarjetas postales ilustradas. En todo ese tránsito incesante de acontecimientos que suceden en la sociedad liberal española, existen varios hitos entre la Revolución de 1854 y la Semana Trágica de 1909 que nos permiten explorar en su contexto histórico el papel de las imágenes ante las revoluciones y su encuentro con la fotografía, que opera como un poderoso artefacto narrativo.

La primera revolución de la que se cuenta con una extensa constancia gráfica en España fue la de 1854 en Madrid. Era un momento en el que el desarrollo de la sociedad liberal del país estaba en un punto de colapso importante porque el régimen de Isabel II y una parte de sus actores conservadores no entendían del todo bien el juego liberal; al mismo tiempo, los progresistas solían recurrir al pronunciamiento militar para equilibrar fuerzas. El descontento fue fraguándose en amplios sectores de las élites políticas, coincidiendo con la labor de editores como Ángel Fernández de los Ríos¹, que ensayaba en España el nuevo modelo informativo europeo de las imágenes de actualidad con su revista *La Ilustración* (fig. 1). Durante varias semanas sucesivas publicó imágenes de la revolución con las que creó una narrativa informativa muy bien organizada que supo colocar al lector en una de las partes del conflicto, tanto en la descripción de la escena como

ENRIC CASTELLÀ
ESCENA DE LA SEMANA
TRÁGICA EN BARCELONA
(DETALLE), EN *LA ACTUALIDAD*,
28 DE AGOSTO DE 1909

229/

¹
Para saber más sobre el desarrollo de las imágenes informativas en el primer sistema informativo liberal puede consultarse Bernardo

Riego, *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Santander, Universidad de Cantabria, 2001.

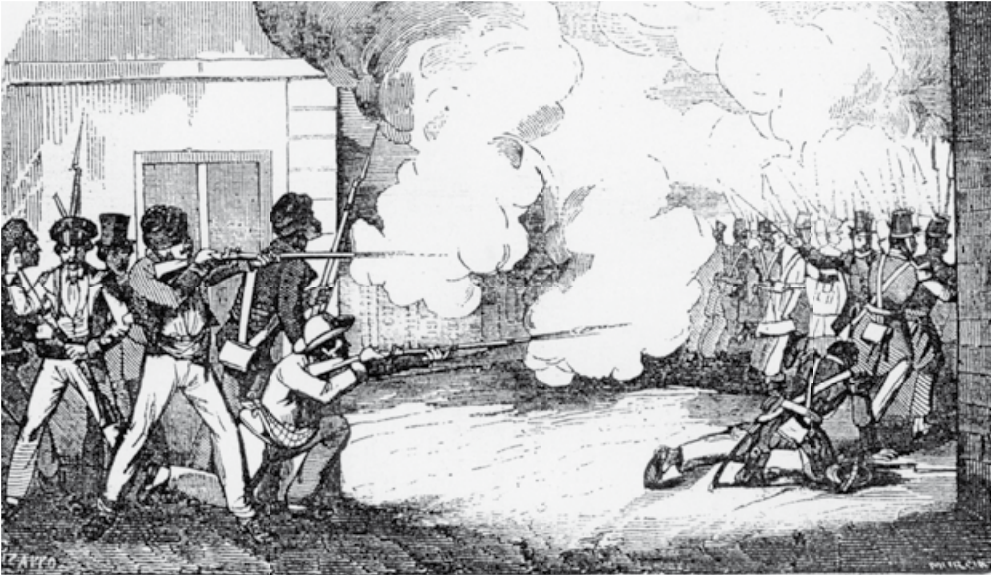


Fig. 1
AUTOR DESCONOCIDO
PRIMER REPORTAJE
FOTOGRAFICO DE UNA
REVOLUCIÓN EN ESPAÑA,
EN LA ILUSTRACIÓN,
21 DE AGOSTO DE 1854.

en el manejo de los pies de las ilustraciones que ya funcionaban con el *anclaje* ideológico que muchos años después advertirá Roland Barthes. En 1854 la fotografía comenzó a utilizar el soporte de placas de cristal, dejando lentamente obsoleto el daguerrotipo. Pero esta nueva tecnología todavía no podía captar escenas de un suceso con la misma agilidad que el dibujo informativo estenopecico trasladado al grabado en madera.

DE LA REVOLUCIÓN DE 1854
A LOS ECOS DE LA COMUNA DE PARÍS,
PASANDO POR EL DERROCAMIENTO
DE ISABEL II

En algún momento se quiso ver en la Revolución de 1854 un eco hispano de la denominada «Primavera de los Pueblos», un extenso movimiento revolucionario europeo que comenzó en Francia, en 1848, y prendió fuego en países como Alemania, Austria, Hungría e Italia. En su rápida extensión fue determinante el desarrollo del ferrocarril, el telégrafo y la prensa. También era sin duda la primera reacción al corsé absolutista —y de seguridad europea— que se había configurado desde el Congreso de Viena en 1815 tras la derrota de Napoleón, aunque es cierto que en las reivindicaciones específicas de los revolucionarios españoles apremiaba más un desarrollo necesario del propio régimen liberal nacional que una revisión estructural del sistema político. La información visual que podemos consultar hoy de

la Revolución de 1854, y que contiene elementos muy interesantes, fue a través de la prensa ilustrada de la época con escenas dibujadas, pero sus consecuencias inmediatas sí fueron fotográficas: el plan de viajes por España de la Reina Isabel II —realizado de 1858 a 1866 con el propósito de hacerla más cercana a la sociedad de la época— utilizó la fotografía como una estrategia de opinión pública, y esto solo puede entenderse por los acontecimientos revolucionarios previos que tuvieron lugar en Madrid².

De las reformas que produjo esta revolución siguieron unos años de modernización sin precedentes y su mejor reflejo fueron las obras públicas, el desarrollo de la red ferroviaria y la extensión del telégrafo. Pero hacia 1865 una crisis económica de gran calado, producida por la denominada «burbuja ferroviaria», sentó las bases para que, en 1868, el régimen isabelino quedase amortizado. La prensa seguía centrada en las escenas de actualidad dibujadas; muchas de las publicadas provenían de imágenes que realizaban los fotógrafos en sus localidades y enviaban a las revistas ilustradas nacionales, pero la narrativa informativa —ya muy desarrollada y comprensible para los lectores del momento— seguía siendo la dibujada. En el caso de Santander existieron varias imágenes de la revolución conocida como La Gloriosa, realizadas por uno de los primeros fotógrafos instalados en la ciudad que trabajaban asiduamente con la prensa de Madrid. Se trata de Amadeo Courbon, quien captó a uno de los destacamentos militares que se sublevaron en la ciudad y las barricadas que se montaron en Puerta de la Sierra, justamente en la calle donde el fotógrafo tenía su estudio (fig. 2-3). Las imágenes formaron parte de los álbumes fotográficos de la historia de la ciudad, pero las placas originales desaparecieron con todo su archivo en el pavoroso incendio de la ciudad, en 1941. Desde entonces circularon copias de muy mala calidad que hoy ya son muy difíciles de encontrar.

Los seis años posteriores a esta revolución de 1868 fueron muy activos para la modernización política de la sociedad española. Fue un tiempo en el que se ampliaron las libertades públicas, se acometió la primera experiencia de sufragio universal masculino en 1869 —que no cuajó porque faltaba el ingrediente principal de la estructura de los partidos de masas—, se perfiló la libertad de cátedra y se ensayó una monarquía burguesa, la de Amadeo I, al estilo de la Monarquía de Julio de Luis Felipe I en la Francia que vio nacer la fotografía. Para 1873 el experimento político estaba agotado y la Primera República española, que se ensayó en dos versiones, fue el epílogo de una época que abrió paso a la restauración de la monarquía de los Borbones en la figura de Alfonso XII, bajo la arquitectura de Antonio Cánovas del Castillo. Fue un tiempo diferente al de la monarquía anterior, con un enorme pragmatismo de una España que era consciente de su poderío ya pasado, pero que fue viviendo los cambios sociales y los avances

2
Los viajes de la reina Isabel II por España tras la Revolución de 1854, en los que la fotografía como instrumento propagandístico fue determinante, fueron estudiados por mí en «Imágenes fotográficas y estrategias de opinión pública. Los viajes de la Reina Isabel II por España (1858-1866)», en *Reales Sitios*, 1999, nº 139, 1999, pp. 2-13.

tecnológicos que transformaron la vida occidental, situándose al margen de contiendas y disputas internacionales. El sexenio democrático fue un tiempo fructífero y agitado, ciertamente convulso, con diferentes conflictos que fueron visualizándose en la prensa, entre los que destacan la nueva contienda carlista y, en 1873, la insurrección cantonalista de Cartagena, que aceleró sin duda el fin del experimento político español iniciado con el derrocamiento de Isabel II.

Pero también en Europa se vivieron experiencias políticas en las que las imágenes revolucionarias abrieron nuevos modelos de propaganda, y en las que la fotografía comenzó a tener un papel evidente. Este fue el caso de la Comuna de París que, frente al vacío de poder tras la derrota militar gala en la guerra franco-prusiana, dio lugar a sesenta días de autogobierno proletario entre marzo y mayo de 1871. Los acontecimientos de la Comuna fueron publicados y difundidos visualmente en la prensa española con dos enfoques contradictorios: *La Ilustración Española y Americana* visualizó de un modo muy crítico y con una puesta en escena muy teatralizada muchos de los excesos, sobre todo anticlericales, en escenas dibujadas; algunas se inspiraron claramente en los fotomontajes que Eugène Appert elaboró tras ser derrotada la Comuna, una serie de fotografías que sirvieron como propaganda contrarrevolucionaria y se difundieron extensamente por toda Europa³. Al mismo tiempo, otros medios como *La Ilustración de Madrid* destacaban en imágenes el heroísmo de las mujeres proletarias en las barricadas que defendían la revolución y el asedio prusiano.

Desde la perspectiva de la historia de las imágenes, la Comuna de París generó una gran producción fotográfica de acontecimientos bastante inéditos. También propició una categoría de imágenes propagandísticas escenificadas, las cuales se utilizaron como un modelo de influencia política en el que la aparente veracidad de su procedencia fotográfica introducía un factor que aún era bastante desconocido en la época, aprovechando el modo de difusión de escenas de todo tipo que había puesto en el mercado la *carte de visite*. Hubo al mismo tiempo mucho interés en difundir fotográficamente la represión contra los revolucionarios, pero los fotomontajes de la serie *Crímenes de la Comuna* (ca. 1872), publicados por Appert, que aparentaban ser tomas fotográficas veraces, crearon una visión justificadora de la dura represión que siguió al desmantelamiento del movimiento revolucionario.

La fotografía comenzó por fin a ser visible en las páginas de la prensa española desde que, en 1885, Heribert Mariezcurrena publicó su primer reportaje fotográfico «en grabado directo» del terremoto de Granada en la revista *La Ilustración* de Barcelona, mientras el resto de la prensa nacional seguía mostrando la catástrofe en escenas dibujadas que comenzaron a percibirse como anticuadas⁴. Con el fotograbado en las páginas de la prensa y los libros comenzó lentamente uno de los aspectos visuales y culturales definitorios de la Segunda Revolución Industrial.

3

El documentado estudio de Donald E. English es un trabajo pionero sobre las funciones propagandísticas de la política francesa del siglo XIX: *Political Uses of Photography in the Third French Republic, 1871-1914*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1984. En especial, es interesante el capítulo dedicado a la Comuna de París (pp. 21-79).

4

Léase más al respecto en Bernardo Riego, *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, pp. 363-366.



233/



Fig. 2
AMADEO COURBON
 BARRICADAS EN PUERTA DE LA
 SIERRA (SANTANDER) EN 1868
 DURANTE LA REVOLUCIÓN
 DE SEPTIEMBRE, 1868

Fig. 3
AMADEO COURBON
 TROPAS QUE APOYARON EL PRONUNCIAMIENTO
 CONTRA ISABEL II, FORMADAS EN LA PLAZA
 VIEJA (SANTANDER) EN 1868 DURANTE LA
 REVOLUCIÓN DE SEPTIEMBRE, 1868

LA SEMANA TRÁGICA:
UNA REVOLUCIÓN CON LAS CLAVES
VISUALES DE LA SOCIEDAD
DE MASAS

Los acontecimientos que tuvieron lugar en Barcelona entre el 26 de julio y el 2 de agosto de 1909, conocidos como la Semana Trágica⁵, son considerados los inicios del fotoperiodismo contemporáneo en España, que alcanzó su madurez en la guerra civil española. Es necesario matizar algunas cuestiones porque aunque fotógrafos como Alexandre Merletti, Josep Brangulí, Josep Maria de Sagarra, Enric Castellà o Frederic Ballell —por citar a los más conocidos— realizaron escenas bastante modernas para la concepción visual de aquellos acontecimientos revolucionarios urbanos, no se puede obviar que la prensa gráfica estaba todavía en sus inicios y aún no había encontrado su plena narrativa informativa. Los «magazines», revistas en las que las imágenes fotográficas tenían preponderancia frente a los textos, comenzaron a circular con medios como *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo* o *Actualidades*, que eran fórmulas informativas denostadas por la alta cultura, pero gozaban de una enorme atracción entre los nuevos lectores urbanos⁶. No es casualidad que estas y otras revistas que nacieron después de la Semana Trágica tuvieran una puesta en página que evocaba las secuencias del naciente cinematógrafo que se veía en las barracas de feria. El nuevo espectador de la modernidad adquirió esa mirada compleja en los «años de vértigo» previos a la Primera Guerra Mundial⁷.

Por lo anterior, hay que diferenciar la labor de los fotógrafos en la Semana Trágica de la difusión de sus imágenes. Aunque las recopilaciones gráficas que se hicieron nos pueden llevar hoy a una confusión histórica, lo cierto es que periódicos de referencia, como *La Vanguardia*, y otros medios de arraigo, como *La Veu de Catalunya* no publicaban durante ese tiempo imágenes procedentes del fotograbado. Salvo en el inicio de la insurrección ciudadana, el día 26 de julio, no se publicó prensa en Barcelona hasta el 1 de agosto. Por eso las imágenes que se vieron en un primer momento, realizadas por fotógrafos catalanes, fueron principalmente difundidas por revistas como *Blanco y Negro* o *Nuevo Mundo*, que publicó, por ejemplo, la impactante fotografía que hizo Merletti del juicio a Francesc Ferrer i Guàrdia, burlando la prohibición de tomar fotografías dentro de la sala. En ese sentido, experiencias informativas como *La Actualidad*, editada en Barcelona, fueron ligeramente posteriores al momento en el que ocurrieron los acontecimientos, pero había material visual suficiente tomado por los fotógrafos que ya trabajaban para los magazines y que entendieron muy bien el momento histórico que estaban viviendo.

234/

⁵ La revista *La Actualidad*, publicada en Barcelona, la tituló como «La semana triste» en su edición del 3 de agosto de 1909.

⁶ Léase más sobre las revistas gráficas o magazines en Juan Miguel Sánchez Vigil, *Revistas ilustradas en España*, Gijón, Trea, 2008. Para lo tratado en este texto, son referencia obligada las pp. 75-95.

⁷ Para entender los cambios sociales y culturales europeos en los años anteriores al estallido de la Primera Guerra Mundial es imprescindible leer Philipp Blom, *Años de vértigo. Cultura y cambio en Occidente, 1900-1914*, Barcelona, Anagrama, 2010.

Las escenas de la Semana Trágica contienen registros novedosos que muestran una fotografía informativa con mentalidad del siglo XX. En las imágenes se aprecia el acercamiento visual a los matices del conflicto, la participación espontánea captada por las cámaras y el destacado componente anticlerical de la revolución, que fue un elemento de desahogo para un proletariado que se sintió agredido ante una guerra que no entendían como suya y que les perjudicaba gravemente al detraer a soldados reservistas recién licenciados, que no podían pagar la sustitución; una burla al mito liberal del «pueblo en armas», sumada a la mala percepción existente del ejército por la guerra hispano-estadounidense de 1898.

Hubo además otra aproximación visual a la Semana Trágica: la tarjeta postal ilustrada, un medio todavía nuevo y ascendente en esa época. En los *Sucesos de Barcelona* (1909), una serie de cien postales del editor Àngel Toldrà Viazó, se aprecian las huellas de la insurrección urbana y los daños causados. También en estas postales se pone de manifiesto una de las características intertextuales de las imágenes en tiempos modernos: mientras el fotograbado publicado en la prensa mostraba escenas de los acontecimientos, la tarjeta postal, que operaba como enciclopedia visual, los reflejaba para ser coleccionados. Durante este tiempo, el cinematógrafo —todavía sin narrativa propia— se irá incorporando a la mirada compleja del espectador, difundida al mismo tiempo por diversas tecnologías y soportes.

NATIONAL CHILD LABOR COMMITTEE

UNITED STATES GOVERNMENT

MISS

ISE BR

H We

EVERYBODY PAYS
BUT FEW PROFIT
BY CHILD LABOR

ENTS

OTHER PHYSICAL EFFECTS

JUVENILE CRIME

MORAL DANGERS

WIDE-LENGTH

INSPECTION

PROTECT

16
**WHAT ARE WE
GOING TO DO ABOUT IT
TRY TO PROTECT CHILDHOOD**

THROUGH MOTHERS PENSIONS
NEEDY PARENTS
AND CHILDREN ARE
CARED FOR

THROUGH CHILD LABOR LAWS

THROUGH COMPULSORY EDUCATION

THROUGH BETTER

HOMES

HEALTH

PLAY

THROUGH WORK PERMITS

VOCATIONAL

THROUGH

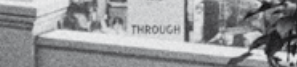
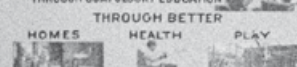
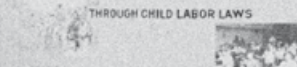
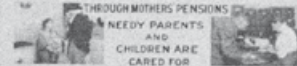
CONTINUATION SCHOOLS

THE CHILD EMPLOYER
HE INJURES YOU AND HIS
BECAUSE
HE WEAKENS THE NATION!

CHILDREN WHO SQUARE SHOULD
OF THE WATCHING
BUT
THEY CANNOT ESCAPE THE
DETERMINING EFFECT OF
THEIR PARENTS
THEIR MOTHERS
THEIR FATHERS
THEIR BROTHERS
THEIR SISTERS
THEIR TEACHERS
THEIR PLAYMATES
THEIR FRIENDS
THEIR NEIGHBORS
THEIR COMMUNITY
THEIR COUNTRY

TRAILBURY KNOWS
SOON LEADS TO
THEIR OWN DESTRUCTION

CHILDREN WHO
THEIR OWN DESTRUCTION



CHILDREN WHO
THEIR OWN DESTRUCTION

CHILDREN WHO
THEIR OWN DESTRUCTION

CHILDREN WHO
THEIR OWN DESTRUCTION

CHILDREN WHO
THEIR OWN DESTRUCTION

INSPECTION

PROTECT

THAT

INSURES

MANY STATES AND
LAGGING BEHIND

CHILDREN WHO
THEIR OWN DESTRUCTION

CHILDREN WHO
THEIR OWN DESTRUCTION

CHILDREN WHO
THEIR OWN DESTRUCTION

CHILDREN WHO
THEIR OWN DESTRUCTION

INSPECTION

PROTECT

THAT

INSURES

MANY STATES AND
LAGGING BEHIND

FOTOGRAFÍA SOCIAL: CÓMO LA CÁMARA PUEDE AYUDAR A LA MEJORA SOCIAL*

LEWIS HINE

237/

Supongamos por un momento que nosotros como grupo estuviéramos trabajando, enfrentándonos a una oposición implacable, a favor de unas condiciones mejores para el comercio callejero de un determinado estado. En el fragor del conflicto, contratamos los servicios de un fotógrafo afin a nuestra causa.

Él ha registrado algunas escenas típicas y llamativas de la vida de los chicos vendedores de periódicos.

Sus fotografías muestran a chavales de seis años vendiendo hasta altas horas de la noche; chiquillas expuestas a la vida pública con sus tentaciones y peligros; niños en edad escolar empezando a vender en las calles a las cinco de la madrugada para después ir al colegio, o trabajando durante todo el día, los sábados y los domingos; escenas nocturnas en las que aparecen chavales trabajando dentro y fuera de las tabernas, aprendiendo la mejor manera de conseguir un dinero extra de los borrachos, y en las que, para romper la monotonía de tanta historia desgraciada, juegan al palmo con unos peniques hasta entrada la noche.

Quizá no nos pongamos de acuerdo en el uso exacto que queremos dar a dichas fotografías, pero sin duda no nos opondríamos si se propusiera difundirlas a través de todos los canales posibles de publicidad en nuestro intento de atraer la solidaridad del público.

Hace tiempo, el hombre de negocios respondió de forma afirmativa a la pregunta «¿Vale la pena la publicidad?» y hace poco el *Collier's Weekly* expresó adecuadamente el estado actual de la cuestión: «En el ámbito de la publicidad no existe límite y, ahí donde todo se anuncia a bombo y platillo, el problema de hacerse oír no es un problema baladí. La publicidad es un arte; es literatura; es invención. El fracaso es un pecado capital.» Ahora bien, el trabajador social que, en su especialidad, trata con un material más humano y vivo, sigue debatiéndose entre

LEWIS HINE
CASETA DEL NATIONAL
CHILD LABOR COMMITTEE
EN LA PANAMA-PACIFIC
INTERNATIONAL
EXPOSITION, SAN FRANCISCO,
CALIFORNIA (DETALLE), 1915

*
Conferencia impartida y
publicada en 1909. Incluida
en el libro *Proceedings on the
National Conference of Charities
and Correction at the Thirty-
sixth Annual Session held in
the City of Buffalo, New York,
June 9-16, 1909*, editado
por Press of Fort Wayne.

dudas y convicciones. Pero debe tomar una única dirección para que el público sepa lo que sus servidores están haciendo, y el cometido de estos Servidores del Bien Común es educar y dirigir la opinión pública. Solo estamos empezando a comprender los innumerables métodos para llegar a ese gran público.

A veces me pregunto qué haría un empresario si sus mercancías, en lugar de ser cosas inanimadas, fueran los problemas y las actividades de la vida misma, con todas las posibilidades de atracción que ofrece lo humano. ¿Acaso no se agarraría con avidez a esas posibilidades, tal como la cámara las proporciona, para jugar con la empatía de sus clientes?

Tomemos la fotografía de un pequeño hilador en una fábrica textil de Carolina. Tal como se presenta, constituye todo un llamamiento. Reforcémoslo con una de esas descripciones escritas de [Victor] Hugo en la que dice: «El ideal de la opresión se alcanzaba con esta servidumbre lúgubre. Cuando se encuentran en esas condiciones al alba de su existencia —tan jóvenes, tan enclenques, luchando entre hombres— ¿qué pasa en las almas de estos chiquillos? Pero mientras son niños consiguen escapar porque son pequeños. La más mínima rendija les permite escapar. Cuando son hombres, la rueda de molino de nuestro sistema social entra en contacto con ellos y los machaca».

Así pues, con una imagen interpretada de la forma apropiada, contamos con un instrumento importante para conseguir una mejora social.

La fotografía de un adolescente, un joven debilucho, que ha estado trabajando en los telares de otra fábrica durante ocho años, aporta su propia lección.

Ahora, echemos un vistazo a lo que ocurre bajo el puente de Brooklyn a las tres de la madrugada, en una noche de frío y nieve. Mientras estos chicos que vemos, acurrucados pero atentos, esperan la llegada de algún cliente, nos podemos preguntar en qué reside la fuerza de una imagen. Sea una pintura o una fotografía, la imagen es un símbolo que pone en contacto al espectador de forma inmediata con la realidad. Utiliza un lenguaje que el género humano, tanto a nivel de grupo como de individuo, aprendió en sus inicios —así lo atestiguan los antiguos pictogramas y el niño de ahora absorto en su libro ilustrado. Para nosotros, niños crecidos, la imagen sigue contándonos una historia, presentada de una manera más condensada y vital. De hecho, resulta más efectiva de lo que puede ser la realidad, porque en la imagen los intereses no esenciales y conflictivos han sido eliminados. La imagen es el lenguaje de todas las nacionalidades y de todas las edades. En los últimos años, el aumento de las ilustraciones en los periódicos, libros, exposiciones, etcétera dan prueba sobrada de ello.

La fotografía posee de por sí un realismo añadido; tiene un atractivo inherente que no se encuentra en otras formas de ilustración. Por este motivo, la persona corriente cree implícitamente que la fotografía no puede mentir. Por supuesto, ustedes y yo sabemos que esa creencia ciega en la integridad de la fotografía a menudo se ve alterada toscamente, ya que,

aun siendo cierto que las fotografías no mienten, los mentirosos pueden fotografiar. En nuestra tarea de revelar la verdad, se hace necesario procurar que la cámara, de la que dependemos, no contraiga malas costumbres.

No hace mucho, un líder en el ámbito del trabajo social, que previamente me había dicho que las fotografías habían sido manipuladas hasta el punto de que no eran útiles para el trabajo, aseguró al editor Kellogg¹ que las fotografías sobre el trabajo infantil en los estados de Carolina servirían como prueba ante cualquier tribunal.

Moraleja: no se debe despreciar la cámara, aunque exista la fotografía sensacionalista.

Con varios centenares de fotos como las que he mostrado, respaldadas con registros de observaciones, conversaciones, nombres y direcciones, ¿acaso no estamos en una posición aventajada para refutar lo que algunos van diciendo, de forma optimista o hipócrita, negando la existencia de trabajo infantil en Nueva Inglaterra?

Quizá estén hartos de tantas imágenes sobre el trabajo infantil. De acuerdo, también nosotros lo estamos, pero lo que perseguimos es precisamente cansarles y hastiarles, a ustedes y a todo el país, para que cuando llegue el momento de actuar, las fotografías del trabajo infantil sean registros del pasado.

El artista [Edward] Burne-Jones dijo una vez que no sería capaz de volver a pintar si viera muchas de esas vidas irremediamente sin esperanza. ¡Qué actitud tan cobarde y egoísta!

Qué distinta la afirmación de Hugo al decir que el gran peligro social es la oscuridad y la ignorancia. «¿Entonces» —dice— «qué se necesita? ¡Luz! ¡Luz a raudales!».

El lema del trabajador social es «Que se haga la luz», y esta campaña a favor de la luz cuenta en su haber con el escritor que utiliza la luz: el fotógrafo.

Esta es la era del especialista. [Edward] Curtis, Burton Holmes, [John] Stoddard y otros han aportado mucho a determinadas líneas de actuación de la fotografía social. El mayor avance en el ámbito del trabajo social se conseguirá con la popularización del trabajo fotográfico, y así los registros serán hechos por aquellas personas que se encuentran en el meollo de la lucha. No es una propuesta difícil. En todos los grupos de trabajadores sin duda existe al menos uno que siente interés por la cámara. Si decide que la fotografía puede ser adecuada para usted, consiga una cámara, reserve un poco de dinero y de tiempo para su trabajo de fotógrafo, acérquese al tema con entusiasmo y empatía (ya que trabajar con la cámara fotográfica sin entusiasmo es como un picnic bajo la lluvia). El fotógrafo local (salvo en raras ocasiones) no podrá serle de gran ayuda. Es preferible luchar por conseguir pequeñas mejoras en su técnica y grandes dosis de comprensión de los temas que lo contrario. ¿Resultados? Por supuesto que obtendrá resultados. Pregunte a la señora Rogers, de Indianápolis, cuyo alegato en favor de los trajes de baño (en las pantallas de cine) fue un factor decisivo

MAKING HUMAN JUNK

SMALL GIRLS AND BOYS WANTED

GOOD MATERIAL AT FIRST

High Wages

THE PROCESS

THE PRODUCT

No future and low wages "Junk"

SHALL INDUSTRY BE ALLOWED TO PUT THIS COST ON SOCIETY?

240/

MORAL DANGERS

EVERYONE KNOWS THAT THIS IS A DANGEROUS JOB



BUT EVERYONE DOES NOT KNOW THAT STREET TRADES ALSO ARE HAZARDOUS BECAUSE THEY EXPOSE CHILDREN TO MORAL DANGERS MORE DEADLY THAN CIRCULAR SAWS



Carrying notes from prostitute in jail to the "Red Light"



In the saloons late at night



Newsboys' midnight crap game

DOES IT PAY TO ALLOW CHILDREN TO HAVE SUCH CONTACT WITH VICE?

para conseguirlos. Pregunte al señor Weller, de Pittsburgh, uno de los pioneros de la fotografía social.

Cuando termine la mesa redonda que tendrá lugar al acabar esta charla, estaré encantado de conocer a todos aquellos que estén interesados en ampliar su campo de investigación trabajando con la cámara. Si de aquí sale un club fotográfico, mejor que mejor.

Además de los aspectos del trabajo social relacionados con la caridad y la enfermedad, queda sin tocar para el arte fotográfico un ámbito: el del mundo industrial.

Es urgente llevar a cabo una interpretación inteligente del mundo de los trabajadores, no solo para la gente de ahora, sino para la del futuro.

Hace años, George Eliot sugirió la necesidad de una fotografía social con estas palabras [en su novela *Adam Bede*²]:

²
Adam Bede fue la primera novela de George Eliot, cuyo nombre real era Mary Ann Evans.

¡Honremos y reverencemos la belleza divina de la forma! Cultivémosla al máximo en hombres, mujeres y niños, en nuestros jardines, en nuestros hogares; pero amemos también esa otra belleza que no reside en el secreto de las proporciones sino en el secreto de la profunda solidaridad humana.

ACCIDENTS



"Children are not equipped by experience to care for themselves in modern industry"

AND SO THEY PAY



WITH A MAIMED LIFE

Three times as many industrial accidents occur to children as to adults

EMPLOYMENT OF CHILDREN IS DUE TO
IGNORANCE || OF INDUSTRY AND PARENTS
GREED ||
NECESSITY ||

ARE ANY OF THESE REASONS WORTH
A CHILD'S LIFE ?

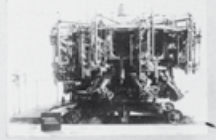
CHILDREN NOT NEEDED BY INDUSTRY



Helpers in Glass Factory

THE OLD METHOD

Employer said:
"Elimination of the boys
would mean the ruin of
the business"



Automatic Bottle Machine

THE NEW METHOD

No Boys needed
better work done



Breaker Boys picking out slate

THE OLD METHOD

The dust makes it difficult
to take a photograph. Boys
breathe this air ten hours a day



Machine doing same work

THE NEW METHOD

Child Labor abolished
and the work done better

THE ELIMINATION OF CHILD LABOR IS A
GAIN TO INDUSTRY

241/

Píntanos un ángel, si puedes, con una túnica violeta vaporosa y un rostro iluminado por la pálida luz celestial; píntanos una Virgen con la cara vuelta hacia arriba y con los brazos abiertos para recibir la gloria divina, pero no nos impongas ninguna regla estética que destierre del reino del arte a esas mujeres ancianas, de manos desgastadas por el trabajo, arrancando zanahorias, a esos pesados payasos pasando el tiempo en una taberna mugrienta, a esas personas, de espaldas encorvadas y rostros ajados, que se han inclinado sobre la pala, haciendo el trabajo duro del mundo, esos hogares con sus sartenes de estaño, sus jarras marrones, sus chuchos agresivos y sus ristras de cebollas.

Es de gran ayuda recordar su existencia, ya que de lo contrario podríamos dejarlos fuera de nuestra religión y filosofía, y construir grandes teorías que solo se adecúan a un mundo de extremos. Por lo tanto, dejemos que el arte nos los recuerde siempre; por lo tanto, hagamos que los hombres siempre estén preparados para dar a las queridas penalidades de la vida la representación fiel de las cosas corrientes, hombres que ven la belleza de las cosas corrientes, y disfrutan mostrando cómo la luz celestial cae sobre ellas amablemente.

LEWIS HINE
PANELES DE EXPOSICIÓN
DEL NATIONAL CHILD
COMMITTEE, 1913-1914



SOBRE LA FOTOGRAFÍA SOCIAL

STEPHANIE SCHWARTZ

Era como el mar al romper contra la
playa; el agua podía ser nueva, pero la
ola siempre parecía la misma

Upton Sinclair, *La jungla*, 1906

En 1911 Lewis Hine se plantó en la acera frente a la Banca Cantoni de Nueva York y fotografió a un grupo de niños que estaba jugando (p. 242). El juego era la pídola. Un chico tras otro saltaban por encima de una boca de incendios y salían corriendo, o al menos eso nos permite imaginar la fotografía. No vemos el desarrollo temporal del juego. Vemos el tiempo detenido. Se nos pide que reimaginemos un momento o dos en que la ciudad se convirtió en un parque infantil donde una boca de incendios, un elemento muy habitual en los juegos infantiles neoyorquinos, sustituía al cuerpo de un niño. Parece incluso que hay una «madre» entre bastidores. Una mujer con una blusa blanca y una falda larga completa el círculo o ciclo de movimientos encuadrado en la fotografía de Hine. Un pedazo de un hombre con una camisa arremangada marca el inicio. Esperar, agacharse, saltar, correr, repetir; eso al menos nos imaginamos.

Esta fotografía parece desentonar entre las miles que tomó Hine mientras fue fotógrafo de la Comisión Nacional de Trabajo Infantil (NCLC, por sus siglas en inglés) entre 1906 y 1918. Nadie posa. Nadie está sucio. Los niños llevan la camisa bien blanca y limpia, a diferencia del delantal de la «pequeña hilandera», a la que Hine fotografió en la fábrica de algodón Globe en 1909 (p. 242). Del mismo modo, no tienen —o no tienen todavía— el cuerpo dañado. No vemos brazos ni piernas mutilados ni bolsos pesados. En *Leapfrog, New York* [La pídola, Nueva York], lo que domina es la ligereza, no la apatía. En esta fotografía, Hine no hizo ningún esfuerzo por captar el peso de las máquinas, arquitectónicas y no industriales o financieras y no físicas, que engullían a las «pequeñas hilanderas» de Estados Unidos. Estos chicos dan vueltas. Son la repetición, no el objeto de consumo de la repetición. No están alicaídos, dañados ni sucios; y, por descontado,

243/

LEWIS HINE
LEAPFROG, NEW YORK, 1911
[LA PÍDOLA, NUEVA YORK]

*LITTLE SPINNER IN GLOBE
COTTON MILL, AUGUST,
GEORGIA. OVERSEER SAID SHE
WAS REGULARLY EMPLOYED*, 1909
[PEQUEÑA HILANDERA
DE LA FÁBRICA DE
ALGODÓN GLOBE DE
AUGUST (GEORGIA). SEGÚN
EL CAPATAZ, TRABAJABA
ALLÍ HABITUALMENTE]

1

Sobre la carrera de Hine, ver Naomi Rosenblum, «Biographical Notes», en Walter Rosenblum y Naomi Rosenblum, *America and Lewis Hine. Photographs 1904-1930*, Nueva York, Aperture, 1977, pp. 16-25. En 1908, apareció en *Charities and the Commons*, una revista filantrópica que publicaba el trabajo de Hine, un anuncio de «Fotografía social de Lewis Hine».

2

Lewis Hine, «Social Photography. How the Camera May Help in Social Uplift», 1909; reimpresso en este volumen: «Fotografía social. Cómo la cámara puede ayudar a la mejora social», pp. 237-241. Sobre la conferencia, ver Alan Trachtenberg, «Ever—The Human Document», en Rosenblum y Rosenblum, *America and Lewis Hine*, óp. cit., pp. 132-133; y Alan Trachtenberg, *Reading American Photographs. Images as History, Mathew Brady to Walker Evans*, Nueva York, Hill and Wang, 1989, pp. 190-209.

3

Ver un resumen del trabajo de Hine para la NCLC y de la misión reformista de la comisión en Verna Posever Curtis y Stanley Mallach, *Photography and Reform. Lewis Hine and the National Child Labor Committee*, Milwaukee, Milwaukee Art Museum, 1984.

4

Alexander Nemerov analiza la compleja temporalidad de las fotografías de Hine en *Soul Marker. The Times of Lewis Hine*, Princeton, Princeton University Press, 2016.

5

Ver un estudio sobre la forma que tenía Hine de encuadrar a los niños que fotografiaba y sobre su concepción del rostro como un marco en Jaleh Mansoor, «Making Human Junk», en Meg McLagan y Yates McKee (eds.), *Sensible Politics. The Visual Culture of Non-Governmental Activism*, Nueva York, Zone Books, 2012, pp. 81-93.

no están trabajando. Los niños fotografiados podrían ser vendedores de periódicos y limpiabotas. Sin embargo, no se los identifica como tales. No presentan ningún instrumento ni indicio que apunte a su actividad laboral.

Leapfrog, New York podría ser una excepción: reflejar un momento en el que Hine necesitaba descansar de su trabajo, que consistía en plasmar la brutalidad de un sistema económico entregado a la industrialización y al beneficio acelerados. Sin embargo, este texto no pretende centrarse en Hine ni en sus necesidades sino en la caracterización de sus fotografías como «social», como fotografía social. Este término lo utilizaba el propio Hine. Empezó a hacerlo hacia 1908, el año en que consiguió un puesto fijo como fotógrafo en la NCLC, una entidad dedicada a analizar y difundir los problemas del trabajo infantil¹. En 1909, en una sesión dedicada a «La prensa y la publicidad» en el marco de la reunión anual de la Convención Nacional de Organizaciones Benéficas y Corrección, Hine pronunció una conferencia con diapositivas titulada «La fotografía social. Cómo puede contribuir la cámara a la mejora social». Al comentar sus imágenes, Hine defendía el papel de la fotografía como instrumento fundamental de «nuestro llamamiento a la conmiseración pública». Con una imagen «interpretada con conmiseración», explicó, «tenemos una forma magnífica de conseguir la mejora social»². La lógica vanguardista de las reformas de la Era Progresista es parte integral de la obra de Hine. Las más de cinco mil fotografías que tomó en los doce años que pasó viajando por las minas de carbón de Virginia Occidental y las fábricas de conservas de Mississippi son sin duda «una mejora»³. El cuerpo de esos niños está ya algo deteriorado. Las fotografías y sus detallados textos, que suelen indicar la edad del niño, la altura, el peso y el salario, dan a entender a quienes los leen y las miran que no llegan demasiado tarde⁴. Existe todavía margen de reforma y existe también un rostro humano⁵. La «pequeña hilandera» de la fábrica de algodón Globe se nos presenta muy lejana, minúscula, pero levanta la vista y la proyecta fuera del encuadre. A pesar de la jaula que la retiene, nos devuelve la mirada.

La transformación de quien aparece en la imagen en un ser humano, mediante la articulación de una mirada recíproca, ha acabado

6

Ver, por ejemplo, Mansoor, «Making Human Junk», óp. cit., p. 88.

7

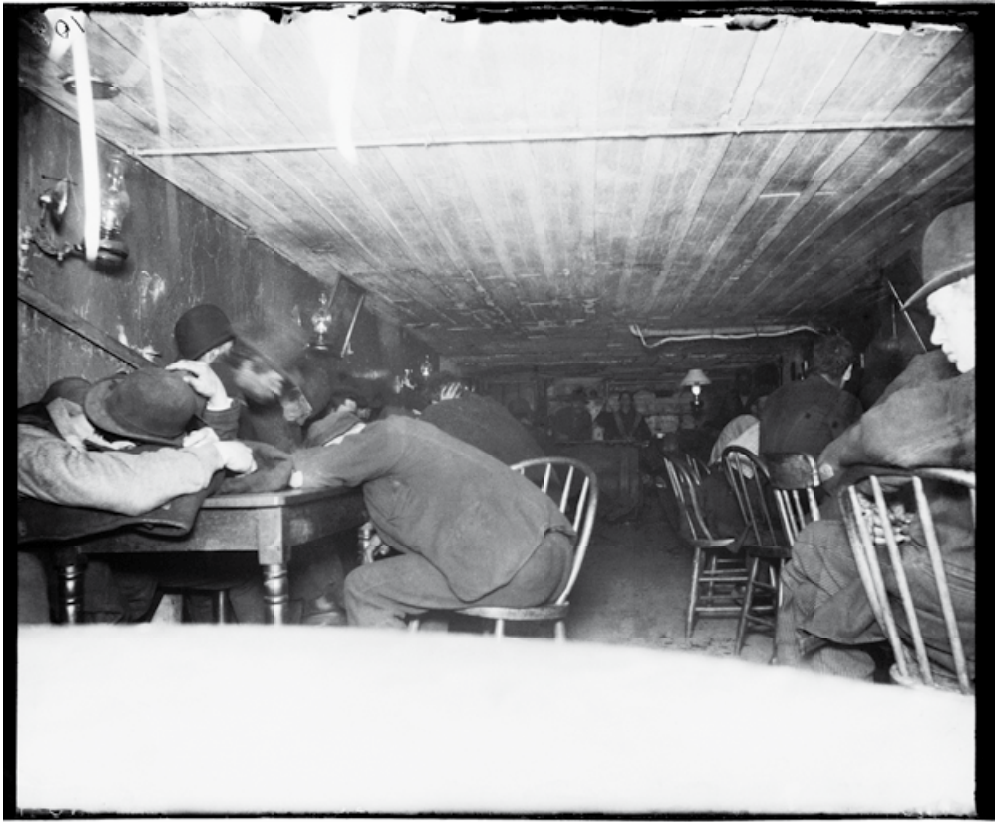
Jacob A. Riis, *How the Other Half Lives. Studies among the Tenements of New York*, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1890.

[Trad. cast., *Cómo vive la otra mitad. Estudios entre las casas de vecindad de Nueva York*, trad. Isabel Núñez, Barcelona, Alba, 2004.]

8

Sobre el método de trabajo de Riis, ver el texto fundamental Sally Stein, «Making Connections with the

Camera. Photography and Social Mobility in the Career of Jacob Riis», en *Afterimage*, mayo de 1983, pp. 9-16. Stein también coteja la producción de Riis y la de Hine, aunque en su opinión la comparación resulta problemática. El motivo es que Riis no era fotógrafo.



245/

por definir la fotografía social, así como su política. Según la mayoría de discursos, establecer esa definición supone situar las fotografías de Hine junto a las producidas por el periodista Jacob Riis, especializado en destapar escándalos⁶. Poco más de una década antes de que Hine decidiera que la cámara era un instrumento esencial de trabajo social, Riis ya había empezado a servirse de la fotografía para construir relatos espectaculares sobre cómo vivía «la otra mitad»⁷. A diferencia de Hine, Riis no ofrecía a las personas que fotografiaba la oportunidad de devolverle la mirada o de tener presencia delante de la cámara⁸. En muchas de sus imágenes, como vemos en la que nos muestra un restaurante de a dos centavos abierto toda la noche de la parte baja de Nueva York, las cabezas están agachadas y las caras tapadas (fig. 3). El espacio, fotografiado desde una mesa que se proyecta dentro del encuadre, se antoja una especie de tornillo de banco. Parece que esté oprimiendo o apisonando muchos cuerpos abatidos. En estas fotografías no hay luz, que era lo que necesitaba Hine. En su conferencia de 1909 citaba a Victor Hugo para decir: «[E]l gran peligro social es la oscuridad y la ignorancia. [...] “Hágase la luz”; y en esa campaña en

Fig. 3
JACOB RIIS
 AN ALL-NIGHT TWO-CENT
 RESTAURANT, IN «THE
 BEND», EN *THE OTHER HALF*
 AND *HOW THEY LIVE*, CA. 1890
 [UN RESTAURANTE DE A
 DOS CENTAVOS ABIERTO
 TODA LA NOCHE DEL BEND]

favor de la luz tenemos una avanzadilla, que es nuestra escritora de la luz, la fotografía»⁹.

Las diferencias entre la producción de ambos son evidentes. Las fotografías de Hine elevan —incluso iluminan—, mientras que las de Riis aplastan. Las del primero plantean la posibilidad de la inclusión; las del segundo, la realidad de la diferencia. O podríamos decir que unas dan pie a contar una historia sobre el horror o el heroísmo de la otra. Pero ¿y si prescindimos de esa dualidad? O, para ser más exactos, ¿y si prescindimos de una historia de la fotografía que se dedica a explicar la presencia o la ausencia de un rostro humano (o que se basa en ellas)? Al plantear esas preguntas, no pretendo negar la importancia del rostro como marco social o como medio de socialización. Prescindir de la dualidad no significa, en resumen, prescindir del rostro o siquiera de la mirada. Significa cuestionar la estructura dialogística de nuestras historias de la fotografía social: el tira y afloja entre el deseo o la negación del rostro, demasiado humano y no suficientemente humano¹⁰. Esa estructura es ubicua o lo ha sido desde la década de 1980, cuando se reescribió la historia de la fotografía para condenar el proyecto documental estadounidense y, en la práctica, el encuadre humano de un rostro empezó a relacionarse con la lógica del liberalismo y su reinención¹¹. En ese sentido, la fotografía social se aplaude o se denigra como forma de humanización. Es o buena política o mala política. Yo pretendo esquivar esa dualidad. O, para ser más exactos, quiero liberar la obra de Hine de esa dualidad. No cabe duda de que el fotógrafo deseaba que de sus imágenes surgiera la humanidad, que emergiera o escapara de ellas. Sin embargo, vale la pena cuestionar si para ese salto es necesario nuestro reconocimiento. ¿El potencial de las obras de Hine está en lo personal o en lo social? ¿Está en el rostro o en las fotografías?

Cuando Hine se plantó en una acera, delante de un monumento al capital financiero situado al otro lado de la calle, y fotografió a un grupo de niños que habían convertido la ciudad en un parque infantil, no estaba haciendo una pausa sino dejando constancia de la industrialización en su concepción más amplia. *Leapfrog, New York* refleja un trabajo en equipo. En la calle, al igual que en el encuadre, los cuatro chicos son uno solo. Están sincronizados en sentido literal y en sentido figurado. La fotografía de Hine nos permite imaginar no a varios niños que corren y saltan, sino a uno solo que recorre los pasos del juego circular. La camisa blanca y los pantalones oscuros se repiten y con ello crean la impresión de un único cuerpo en movimiento, como si estuviéramos ante la versión de Hine de los hombres saltando de Étienne-Jules Marey. Como en muchas de las fotografías de atletas y soldados que hizo el fisiólogo francés en la década de 1880, en *Leapfrog, New York* se nos presentan los movimientos físicos de un cuerpo para que los analicemos minuciosamente y nos deleitemos con ellos. Las

9
Hine, «Social
Photography», óp. cit.

10
Sobre algunos de los problemas
que plantea ese argumento, ver
el breve análisis de la fotografía
social que hace Blake Stimson
en *The Pivot of the World.
Photography and Its Nation*,
Cambridge (Massachusetts),
MIT Press, 2006, pp. 43-56.

11
Ver, por ejemplo, la historia
que ofrece Abigail Solomon-
Godeau del surgimiento
del registro documental
estadounidense en «Who Is
Speaking Thus? Some Questions
about Documentary»
(1986), en *Photography at the
Dock. Essays on Photographic
History, Institutions, and
Practices*, Minneapolis,
University of Minnesota
Press, 1991, pp. 169-183.

comparaciones entre los elementos pasan a ser posibles, lo mismo que los ajustes o las correcciones. Explotar al máximo la eficiencia de un cuerpo —en el trabajo, en la guerra y en el juego— era el cometido de las cronofotografías de Marey y de la NCLC¹². El trabajo infantil, como defendían repetidamente los miembros fundadores de la comisión, no es ético, moral ni eficiente¹³. Sencillamente, los adultos trabajan «mejor», por recurrir a una palabra propia de la época¹⁴. Su trabajo explota al máximo las posibilidades de trabajo futuro y, por ello, de un futuro mejor para el país.

Leapfrog, New York nos recuerda que todo está justificado: el trabajo, el juego y la vida. Nos recuerda que en la documentación de los científicos, directores científicos y trabajadores sociales del nuevo siglo la vida ya no se consideraba una «luz», la expresión de una fuerza vital o de un alma, sino que se caracterizaba como una fuerza motora que, al igual que otras fuerzas —otros haces de energía—, debía consumirse y conservarse. La fotografía plasmó esa transformación; aportó su demostración y su representación. En las placas fotográficas se estampaban los cuerpos para contarlos o computarlos. Del mismo modo, se aislaban los gestos para ajustarlos y corregirlos. El conjunto se reproducía como la suma de sus partes, pero no las de un cuerpo sino las de una fuerza laboral; es decir, la repetición ofrecida por la fotografía permitía representar todos los cuerpos como trabajadores en potencia y a todos los trabajadores como uno más en potencia de los muchos todavía por contar. No describo aquí únicamente las fotografías de Marey ni las imágenes de distintos científicos dedicados a redefinir lo que se consideraba la vida según los nuevos regímenes de gestión de residuos¹⁵. También Hine hizo del trabajo una fisonomía, en lugar de una fisonomía del trabajador. A lo largo de los doce años en que trabajó para la NCLC, recopiló todo un archivo de posturas y poses, de comportamiento. En una imagen tras otra, los niños se agarran y se doblan, se sientan y organizan (bayas o alubias o carretes). En una página tras otra, en la montaña de publicidad que editó la NCLC con las fotografías de Hine, los niños se quedan quietos y esperan, tiran y empujan¹⁶. La producción de Hine resulta impresionante porque es apabullante. Sin duda, hay demasiados cuerpos, demasiados rostros. Sus fotografías dan pie a comparaciones, no a una conversación entre iguales.

El rostro era importante pero no era singular, o ya no lo era. Había dejado de ser un rostro en concreto. La avalancha de imágenes, o la imagen como avalancha, negaba las promesas y los placeres de la singularidad. Paul Strand, que fue alumno de Hine, lo comprendió¹⁷. En 1916, Strand hizo su propia serie de rostros. A diferencia de su profesor, no se dio a conocer a las personas que fotografiaba ni les pidió permiso. Colocó un visor lateral en la cámara y las captó a hurtadillas. Y Strand —o su objetivo— se acercó mucho. Fotografió a hombres y mujeres

12

Ver Marta Braun, *Picturing Time. The Work of Étienne-Jules Marey (1830-1904)*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, pp. 320-348; y Anson Rabinbach, *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1992, pp. 84-119.

13

Stanley Mallach analiza ese aspecto de la plataforma de la NCLC en «Child Labor Reform and Lewis Hine», en Posever Curtis y Mallach, *Photography and Reform*, óp. cit., pp. 13-29.

14

Frederick Winslow Taylor la empleaba en sus escritos; ver *The Principles of Scientific Management*, Nueva York, Harper and Brothers, 1919 (1911). [Trad. cast. *Los principios del management científico*, trad. Alicia Arrufat, Getxo, 42 Links Ediciones Digitales, 2013.]

247/

15

Ver esa historia en Elspeth Brown, *The Corporate Eye. Photography and the Rationalization of American Commercial Culture, 1884-1929*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 2005.

16

Como señala Mallach, «la maquinaria publicitaria [de la NCLC] pocas veces descansaba». En su primer año, el departamento de publicidad de la comisión produjo «casi dos millones de páginas de material impreso y una enorme cantidad de información para los periódicos estadounidenses». Ver Mallach, «Child Labor Reform and Lewis Hine», óp. cit., p. 19.

17

Strand asistió a la Escuela Cultural Ética de Nueva York, donde Hine daba clases de geografía y observación de la naturaleza. Hine le dio a conocer la cultura fotográfica en un sentido amplio y, más en concreto, la fotosecesión de Alfred Stieglitz. En 1907, Strand visitó la galería 291 de Stieglitz con la clase de Hine. Ver Trachtenberg, «Ever—The Human Document», óp. cit., p. 119.

18

Esa interpretación de las fotografías de Strand no concuerda con la mayoría de las explicaciones de su obra, que se centran en la ceguera de la vendedora de periódicos y en el estatus de la fotografía como plasmación de un individuo enfrentado a los «hábitos sofocantes de la industria». Ver Mark Whalen, «The Majesty of the Moment. Sociality and Privacy in the Street Photography of Paul Strand», en *American Art*, vol. 25, n° 2, verano de 2011, pp. 34-55.

19

Término acuñado por Hine. Ver Daile Kaplan, *Lewis Hine in Europe. The Last Fotografias*, Nueva York, Abbeville Press Publishers, 1988, p. 9.

20

Lewis Hine, citado en Peter Seixas, «Lewis Hine. From 'Social' to 'Interpretive' Photographer», en *American Quarterly*, vol. 39, n° 3, otoño de 1987, p. 386. Ese diálogo se refiere a la publicación de las fotografías de mano de obra inmigrante tomadas por Hine para la exploración de Pittsburgh de 1908.

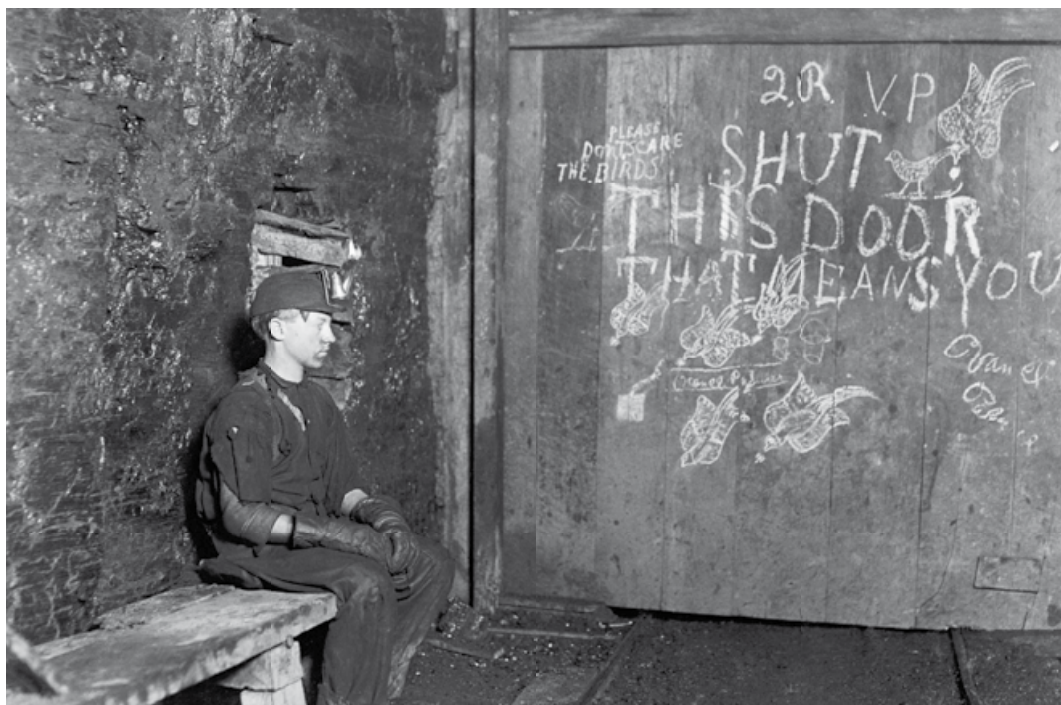
21

Seixas, «Lewis Hine», óp. cit., p. 386.

que trabajaban, vendían periódicos y cargaban paneles publicitarios, o que estaban sentados y esperaban o sencillamente miraban algo (pp. 79-80). La yuxtaposición del trabajo y la espera es significativa y se hace evidente en las páginas de *Camera Work*, la revista en la que las fotografías de Strand circularon por primera vez en 1917 en forma de fotograbados. La mujer que bosteza y el hombre que lleva un bombín pasan a ser también figuras de nuestro registro de los trabajadores, aunque no les pongamos ese nombre. De hecho, poner nombre es el tema de la fisionomía de Strand. Sus fotografías vacían a los individuos retratados de representación como individuos al pedir a los lectores que vean y promulguen cómo se crean los individuos mediante la representación, mediante el lenguaje y la categorización. Al fin y al cabo, Strand no identificó a la vendedora de periódicos como «ciega». No le dio ese título a su fotografía: *Una ciega*. Del mismo modo, no llamó al individuo de los paneles publicitarios «hombre anuncio». Eso lo hacemos nosotros. Configuramos la figura. Organizamos las relaciones sociales. Hacemos que esas fotografías asuman una representación y una identidad. Y lo hacemos no a pesar de que todos los retratos de Strand aparecieran en *Camera Work* con el mismo título —o como «una fotografía»—, sino precisamente por ello. La imagen de las mujeres que venden periódicos se titula *Photograph—New York* [Fotografía. Nueva York], lo mismo que la de las mujeres que bostezan y la del hombre del bombín y otras tantas más. Nos los presentan como una persona entre muchas, como individuos que conforman una serie¹⁸. Son imágenes, no personas.

Las fotografías de Strand se tomaron y se publicaron para sortear la diferencia entre una parte y un todo, entre la especificidad de la fotografía y la generalidad de un pie de foto o unas palabras. Es lo mismo que hacía Hine con el archivo de fotografías a partir del cual creó «fotohistorias»¹⁹ para folletos de la NCLC y también para *Survey*, la revista filantrópica que publicaba sus artículos de fondo y propaganda de la NCLC. En el fondo, cuando le reprochaban a Hine que invadiera la intimidad de la gente a la que fotografiaba, una recriminación que también se dirigió a Strand, no negaba la acusación. Se limitaba a cuestionar su «razonamiento superficial y sentimental»²⁰. Propuso intercambiar los pies de foto, que las fotografías de Boston documentarían las condiciones laborales de Milwaukee²¹. Daría lo mismo; es más, las fotografías seguirían cumpliendo su función social. Los elementos —los rostros, los detalles— eran intercambiables. La intimidad, como también apuntan las imágenes de Strand, es una invención de la individualización. Con una fotografía de un rostro, la intimidad se crea y se desmonta al mismo tiempo.

La fotografía social deja constancia de esa duplicidad. A su vez, se niega a tomar partido, a homenajear o a denigrar, incluso o especialmente cuando arrasa. Tomemos como ejemplo la fotografía del



249/

rostro tiznado de hollín de Vance, quien se ocupaba de abrir y cerrar la trampilla de una mina de Virginia Occidental (fig. 4). La imagen nos muestra algo alarmante, aunque no —o no solo— porque sea espantoso, sino porque permite que Vance grite. El muchacho hace una exigencia: «Cierre esta puerta. Sí, usted», reza el mensaje. Se dirige a los demás mineros, no a nosotros. Podemos socializar si dejamos de lado la necesidad de moralizar. Podemos socializar si, como apuntaba Walter Benjamin al explicar que la fotografía no puede «renunciar» a la gente, prestamos atención a la «iluminación del detalle»²². Que se acumulen; que se disipen las intimidaciones. Dejemos que la imagen plasmada disminuya —alivie, incluso— el peso social del rostro. Dejemos que escriba otra historia de lo documental.

Fig. 4

LEWIS HINE

VANCE, A TRAPPER BOY, 15 YEARS OLD. HAS TRAPPED FOR SEVERAL YEARS IN A WEST VA. COAL MINE. \$.75 A DAY FOR 10 HOURS WORK. ALL HE DOES IS TO OPEN AND SHUT THIS DOOR: MOST OF THE TIME HE SITS HERE IDLE, WAITING FOR THE CARS TO COME. ON ACCOUNT OF THE INTENSE DARKNESS IN THE MINE, THE HIEROGLYPHICS ON THE DOOR WERE NOT VISIBLE UNTIL PLATE WAS DEVELOPED. LOCATION: WEST VIRGINIA, 1908
 [VANCE, OPERADOR DE TRAMPILLA, 15 AÑOS. SE DEDICA AL OFICIO DESDE HACE VARIOS AÑOS EN UNA MINA DE CARBÓN DE VIRGINIA OCCIDENTAL. GANA 75 CENTAVOS AL DÍA POR 10 HORAS DE TRABAJO. LO ÚNICO QUE HACE ES ABRIR Y CERRAR LA PUERTA: PASA LA MAYOR PARTE DEL TIEMPO AHÍ SENTADO SIN HACER NADA, ESPERANDO LA LLEGADA DE LAS VAGONETAS. DEBIDO A LA INTENSA OSCURIDAD DE LA MINA, LOS JERÓGLÍFICOS DE LA PUERTA NO SE DISTINGUIERON HASTA QUE SE REVELÓ LA PLACA. UBICACIÓN: VIRGINIA OCCIDENTAL]

22

Walter Benjamin, «A Small History of Photography», en *One Way Street and Other Writings*, trad. Edmund Jephcott y Kingsley Shorter, Londres, Verso, 1979, p. 251. [Trad. cast., *Pequeña historia de la fotografía*, en «Sobre la fotografía», trad. José Muñoz Millanes, Valencia, Pre-Textos, 2005, p. 42.]

STEVE EDWARDS

es catedrático de Historia y Teoría de la Fotografía de Birkbeck, University of London. Entre sus publicaciones destacan *The Making of English Photography. Allegories* (2006), *Photography. A Very Short Introduction* (2006) y *Martha Rosler. The Bowery in Two Inadequate Descriptive Systems* (2012). Preside el consejo editorial de *Oxford Art Journal* y es miembro editorial de la colección de libros Historical Materialism.

JOSH ELLENBOGEN

es profesor titular de Historia del Arte de la University of Pittsburgh. Está especializado en historia de la fotografía, historiografía del arte, creación de imágenes científicas y teoría de la representación. Es coeditor de *Idol Anxiety* (2011), una recopilación interdisciplinar de ensayos sobre la idolatría, y autor de *Reasoned and Unreasoned Images* (2012), un estudio de la fotografía científica del siglo XIX.

DUNCAN FORBES

es jefe de Fotografía del Victoria and Albert Museum. Anteriormente ha sido director del Fotomuseum Winterthur y conservador superior de Fotografía de las National Galleries of Scotland. Sus ensayos han aparecido en *Camera Austria International*, *Trigger*, *ZUM* y *History Workshop Journal*. Su último libro publicado es *An Interview with Lewis Baltz* (2020).

LEWIS HINE

fue un fotógrafo, reformista, sociólogo y educador estadounidense. Es ampliamente reconocido como precursor de la fotografía moderna y documental. Uno de sus proyectos más célebres son las fotografías que tomó para la Comisión Nacional de Trabajo Infantil de su país entre 1908 y 1924. También documentó la inmigración, la ciudad de Nueva York y la construcción del Empire State Building.

PAUL MELLENTHIN

ha trabajado internacionalmente como comisario fotográfico y ha recibido becas de instituciones como el instituto de investigación eikonos y el Getty Research Institute. Desde 2021 tiene una beca posdoctoral en el grupo de investigación Imágenes de la Historia en el Arte Contemporáneo de la University of Potsdam. Sus principales temas de investigación son la historiografía, los archivos, la memoria y las culturas visuales desde el siglo XIX hasta la actualidad.

ANNE DE MONDENARD

es conservadora responsable del Departamento de Fotografía e Imágenes Digitales del Musée Carnavalet – Histoire de Paris. Se especializó en historia de la fotografía tras formarse en la École Louis Lumière y la École du Louvre. Autora de numerosos libros y artículos, ha comisariado distintas exposiciones que exploran la historia de la fotografía desde nuevos puntos de vista.

INÉS PLASENCIA

es investigadora, docente y escritora. Sus principales líneas de trabajo son la historia y la teoría de la fotografía, la cultura visual del colonialismo español y sus legados, y los cruces entre las diferentes estructuras de exclusión aplicadas al arte y la imagen contemporánea. Trabaja como comisaria y gestora cultural independiente y es profesora asociada de la Universidad Autónoma de Madrid.

MICHAEL PONSTINGL

es editor, conservador e historiador del arte. Entre los años 2000 y 2010 fue conservador de Fotografía del Albertina y desde 2014 es investigador asociado del Photoinstitut Bonartes de Viena. Entre sus publicaciones destacan *Street Life in Vienna. Photographs from 1861 to 1913* (2008), *Wien*

im Bild. Fotobildbände des 20. Jahrhunderts (2008) y *Geschäfte mit Kopien. Der „Fotografische Kunstverlag Otto Schmidt“* (2022).

JORGE RIBALTA

es artista, investigador, editor y comisario independiente. En el Museo Reina Sofía ha comisariado las exposiciones *Una luz dura, sin compasión. El movimiento de la fotografía obrera, 1926-1939* (2011) y *Aún no. Sobre la reinención del documental y la crítica de la modernidad* (2015).

BERNARDO RIEGO

es profesor de Nuevas Tecnologías y Comunicación Audiovisual de la Universidad de Cantabria. Ha escrito sobre fotografía y su impacto social y cultural. Entre sus libros publicados destacan *La introducción de la fotografía en España. Un reto científico y cultural* (2000) y *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX* (2001).

STEPHANIE SCHWARTZ

es profesora titular de Historia del Arte en University College London. Es autora de *Walker Evans. No Politics* (2020) y editora de «Modernism after Paul Strand», número especial de *Oxford Art Journal* (2015). Sus textos sobre cine y fotografía han aparecido en *October* y *ARTMargins*.

JACOB RIIS

fue fotógrafo, reformista social y periodista. Fue uno de los primeros fotógrafos en emplear pólvora destellante para iluminar sus imágenes, en las que retrataba los barrios bajos de Nueva York y sus condiciones de vida. La mayor parte de esas fotografías se publicaron en su libro *Cómo vive la otra mitad* (1890).

ALLAN SEKULA

fue fotógrafo, ensayista y profesor del California Institute of the Arts. Sus escritos y su trabajo fotográfico

se recopilaron por primera vez en el libro *Photography against the Grain* (1982). Otras de sus publicaciones son *Fish Story* (1997), *Dismal Science* (1999) o *Art Isn't Fair* (2020). Su retrospectiva más extensa fue *Performance under Working Conditions* (Generali Foundation, 2003), de la que se publicó un catálogo.

MAREN STANGE

es catedrática emérita de la Cooper Union de Nueva York, donde daba clases de Estudios Estadounidenses y Cultura Visual. Entre sus numerosas publicaciones destacan *Symbols of Ideal Life. Social Documentary Photography in America, 1890-1950* (1989), *Bare Witness. Photographs by Gordon Parks* (2006) y «Carrie Mae Weems. Guide to Circumstances Seldom Seen», en *Carrie Mae Weems. Strategies of Engagement* (2018).

PETRA TRNKOVÁ

es investigadora docente del Instituto de Historia del Arte de la Academia Checa de las Ciencias de Praga. Su investigación se centra en la fotografía del siglo XIX. En 2019 recibió una beca del programa Marie Skłodowska-Curie Actions que le permitió investigar los inicios de la impresión fotomecánica en el Centro de Investigación de Historia de la Fotografía, en De Montfort University de Leicester.

ERIKA WOLF

es historiadora visual especializada en la investigación de la fotografía soviética y la cultura visual rusa. Ha publicado libros sobre la fotografía del escritor ruso Iliá Ilf, los carteles fotográficos de Viktor Koretski y los fotomontajes de Aleksandr Zhitomirski. En la actualidad es investigadora docente de la colección Ne boltai!, un archivo de propaganda del siglo XX.

LISTA DE IMÁGENES

ROBERT ADAMSON Y DAVID
OCTAVIUS HILL
Scott Monument, Edinburgh, ca. 1843
[Monumento a Scott, Edimburgo]
Papel al carbón
Imagen digital, The Museum of Modern
Art, New York / Scala, Florencia
p. 138

ROBERT ADAMSON Y DAVID
OCTAVIUS HILL
Alexander Rutherford, William
Ramsay y John Liston, 1843-1857
Papel a la sal
National Galleries of Scotland
p. 136

ROBERT ADAMSON Y DAVID
OCTAVIUS HILL
*Mrs. Grace Ramsay and Four
Unknown Women*, 1843-1847
[Grace Ramsay y cuatro mujeres
anónimas de Newhaven]
Papel a la sal
National Galleries of Scotland
p. 140

ROBERT ADAMSON Y DAVID
OCTAVIUS HILL
The Pastor's Visit, 1845
[La visita del pastor]
Papel a la sal
Victoria and Albert Museum, Londres
p. 143

JEAN ANDRIEU
*La colonne Vendôme après sa démolition
par les communards le 16 mai 1871*, de
la serie *Désastres de la guerre*, 1871
[La columna Vendôme tras su demolición
por los comuneros el 16 de mayo de 1871]
Papel a la albúmina
CCO Paris Musées / Musée
Carnavalet – Histoire de Paris
p. 62

THOMAS ANNAN
Close, No. 37 High Street, 1868-1871
[Callejón. High Street, 37]
Papel a la albúmina
National Galleries of Scotland
p. 20

EUGÈNE ATGET
Sur les quais—La sieste, 1904
[En las orillas. La siesta]
Fototipia
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
p. 22 (ABAJO)

FREDERIC BALLELL
Primer de maig de 1890, 1890
[Primero de Mayo de 1890]
Gelatina de plata
Arxiu Fotogràfic de Barcelona
p. 72

FREDERIC BALLELL
*La Rambla: Enllustrador de
sabates*, 1907-1908
[La Rambla. Limpiabotas]
Gelatina de plata
Arxiu Fotogràfic de Barcelona
p. 22 (ARRIBA)

FREDERIC BALLELL
*La Maquinista Terrestre y
Marítima* (fábrica), ca. 1910
Gelatina de plata
Arxiu Fotogràfic de Barcelona
p. 36

HIPPOLYTE BAYARD
*Rue Royale et restes des
barricades de 1848*, 1848
[Rue Royale y restos de las
barricadas de 1848]
Papel a la sal
Imagen digital cortesía de Getty's
Open Content Program
pp. 4, 100

ALPHONSE BERTILLON
*Tableau synoptique des traits
physionomiques*, ca. 1909
[Tabla sinóptica de los rasgos fisonómicos]
Gelatina de plata
The Metropolitan Museum of Art,
New York. Twentieth-Century
Photography Fund, 2009
p. 53

BRUNO BRAQUEHAIS
*Statue of Napoleon from Vendôme
Column*, en el álbum *Views of
the Paris Commune*, 1871
[Estatua de Napoleón de la
columna Vendôme]
Papel a la albúmina
Getty Research Institute,
Los Ángeles (95.R.102)
p. 61

ADOLPHE BRAUN
Intérieurs du fort d'Issy et fort de Vanves,
en el álbum *Théâtre de la guerre*, 1871
[Interiores del Fort d'Issy
y el Fort de Vanves]
Papel a la albúmina
Musée Unterlinden, Colmar.
Foto: Le Réverbère, Mulhouse
pp. 66-67

REED BROCKWAY BONTECOU
Páginas de álbum con *cartes de visite*
del Hospital General Harewood
del ejército de Estados Unidos, en
Washington D. C., 1864-1865
Papel a la albúmina
Stanley B. Burns, MD Colección Familiar
p. 46

VIKTOR BULLA
*The Representative of the State Duma
M. V. Rodzianko [marked with an x in the
center] Greets the Arrival of Military Forces,
Tauride Palace, February 27, 1917, 1917*
[El representante de la Duma
Estatal M. V. Rodzianko (marcado
con una x en el centro) recibe a las
fuerzas militares, Palacio Táuride]
Postal
Colección de Tobie Mathew, Reino Unido
p. 224

VIKTOR BULLA
*Shooting at a Demonstration on Nevsky
Prospekt, Petrograd, July 4, 1917, 1917*
[Carga contra una manifestación en
la avenida Nevski, Petrogrado]
Gelatina de plata
Tate, Londres / Photo Scala, Florencia
pp. 70-71

ENRIC CASTELLÀ
Escena de la Semana Trágica
en Barcelona (detalle), en
La Actualidad, 28 de agosto de 1909
Impresión fotomecánica
Fundació Ferrer i Guàrdia
p. 228

CHARLES CLIFFORD
*Vista de la plazuela y puerta principal
de entrada al Capricho con grupo
de dependientes*, en el álbum *Vistas
fotografiadas de la Alameda, del Palacio
de Madrid, del de Guadalupe y de la
Casa de los Mendozas en Toledo (hoy
inclusa) pertenecientes al Exmo. Sr. Duque
de Osuna y del Infantado*, ca. 1856
Papel a la albúmina
Biblioteca Nacional de España
p. 13

CHARLES CLIFFORD
Presa del Pontón de la Oliva, 1855
Papel a la albúmina
Biblioteca Nacional de España
pp. 28-29

CHARLES CLIFFORD
Puerta del Sol, 2ª vista, 1857
Papel a la albúmina
Ayuntamiento de Madrid.
Museo de Historia
pp. 18-19

AUGUSTE-HIPPOLYTE COLLARD
*Barricade rue Royale 8ème
arrondissement*, 1871
[Barricada de la rue Royale en el distrito 8]
Papel a la albúmina
CCO Paris Musées / Musée
Carnavalet – Histoire de Paris
p. 112 (ARRIBA)

AUGUSTIN-HIPPOLYTE COLLARD
Barricade place de la Concorde-rue Saint-Florentin, 8ème arrondissement, 1871
[Barricada de la place de la Concorde-rue Saint-Florentin en el distrito 8]
Papel a la albúmina
CCO Paris Musées / Musée
Carnavalet – Histoire de Paris
p. 112 (ABAJO)

AMADEO COURBON
Barricadas en Puerta de la Sierra
(Santander) en 1868 durante la
revolución de septiembre, 1868
Copia posterior a la gelatina de plata
Colección privada
p. 233 (ARRIBA)

AMADEO COURBON
Tropas que apoyaron el pronunciamiento
contra Isabel II, formadas en la Plaza Vieja
(Santander) en 1868 durante la revolución
de septiembre, 1968
Copia posterior a la gelatina de plata
Colección privada
p. 233 (ABAJO)

LOUIS DAGUERRE
Boulevard du Temple, 1838
Daguerrotipo
Bayerisches Nationalmuseum, Munich
pp. 86-87

GUSTAVE DE BEAUCORPS
*Grenade, gitan assis jouant
de la guitare, ca. 1858*
[Granada. Gitano sentado
tocando la guitarra]
Papel a la albúmina
RMN-Grand Palais (musée d'Orsay)
/ Hervé Lewandowski
p. 12

HERMANN DRAWE
Schlafecke unter einer Wendeltreppe,
de la serie *Durch die Wiener Quarter
des Elends und Verbrechens, 1904*
[Rincón para dormir bajo
una escalera de caracol]
Diapositiva de gelatina de plata
Österreichisches Volkshochschularchiv
p. 175

HERMANN DRAWE
*Massenquartier, de la serie Durch
die Wiener Quarter des Elends
und Verbrechens, 1904*
(Alojamiento en masa)
Diapositiva de gelatina de plata
Hermann Drawe / Austrian Archives /
brandstaetter images / picturedesk.com
p. 177

LOUIS-ÉMILE DURANDELLE
Escultura ornamental, en la publicación
*Le nouvel Opéra de Paris : Statues
décoratives, groupes et bas-reliefs, 1875-1876*
Papel a la albúmina
Biblioteca Nacional de España
p. 33

FRANCIS GALTON
Specimens of Composite Portraiture
(detalle), en el libro *Inquiries into Human
Faculty and Its Development, 1883*
[Ejemplos de retratos compuestos]
Gelatina de plata
UCL Library Services, Special Collections
p. 200

JAMES GARDNER
*Hospital at Fredericksburg,
Virginia, mayo de 1864*
[Hospital en Fredericksburg, Virginia]
Papel a la albúmina sobre
tarjeta estereoscópica
Prints & Photographs Division, Library
of Congress, Washington, D. C.
pp. 44-45

WALTER GEIKIE
*Newhaven Fisher Families outside
Their Cottages—A Good Joke, s. f.*
[Familias de pescadores de Newhaven
delante de su casa. Un buen chiste]
Pluma, tinta negra y aguada gris sobre papel
National Galleries of Scotland
p. 141

FRANK GILBRETH Y
LILLIAN GILBRETH
Motion Efficiency Study, ca. 1914
[Estudio de eficiencia del movimiento]
Impresión fotomecánica
Colección Frank y Lillian Gilbreth,
Archives Center, National Museum of
American History, Smithsonian Institution
p. 52

JOHN K. HILLERS
Plate 3: Terraced Houses in Wol-pi, en el
 álbum *Major J. W. Powell's Explorations,
 Views in the Province of Tusayan,
 Northern Arizona*, 1871-1879
 [Lámina 3: Casas aterrazadas en Wol-pi]
 Papel a la albúmina
 Bibliothèque nationale de France.
 Société de Géographie, SG WF-5 (3)
 p. 57

LEWIS HINE
Greek Bootblacks, New York, ca. 1906
 [Limpiabotas griegos, Nueva York]
 Gelatina de plata
 Cortesía del George Eastman Museum
 p. 77

LEWIS HINE
*Vance, a Trapper Boy,
 15 years old . . .*, 1908
 [Vance, operador de trampa, 15 años...]
 Gelatina de plata
 Prints & Photographs Division, Library
 of Congress, Washington, D. C.
 Photographic print
 p. 249

LEWIS HINE
*Little spinner in Globe Cotton Mill,
 August, Georgia. Overseer said she
 was regularly employed*, 1909
 [Pequeña hilandera de la fábrica
 de algodón Globe de August
 (Georgia). Según el capataz,
 trabajaba allí habitualmente]
 Gelatina de plata
 Prints & Photographs Division, Library
 of Congress, Washington, D. C.
 p. 242 (ABAJO)

LEWIS HINE
*A Hot Day on the East Side,
 New York*, 1910
 [Día de calor en el East Side, Nueva York]
 Gelatina de plata
 Cortesía del George Eastman Museum
 p. 76

LEWIS HINE
Leapfrog, New York, 1911
 [La pídola, Nueva York]
 Gelatina de plata
 Colección de Walter y Nancy Rosenblum
 p. 242 (ARRIBA)

LEWIS HINE
 Paneles de exposición del National
 Child Committee, 1913-1914
 Collage fotográfico
 Prints & Photographs Division, Library
 of Congress, Washington, D. C.
 pp. 240-241

LEWIS HINE
 Caseta del National Child Labor
 Committee en la Panama-Pacific
 International Exposition, San
 Francisco, California, 1915
 Inyección de tinta, copia moderna
 Prints & Photographs Division, Library
 of Congress, Washington, D. C.
 pp. 78, 236

ROBERT HOWLETT
*The Great Eastern: Wheel
 and Chain Drum*, 1857
 [El Great Eastern. Rueda y cabrestante]
 Papel a la albúmina
 Victoria and Albert Museum, Londres
 pp. 34-35

WILLIAM EDWARD KILBURN
*The Chartist Meeting on Kennington
 Common, 10 April 1848*, 1848
 [Manifestación cartista en Kennington
 Common, 10 de abril de 1848]
 Daguerrotipo
 Royal Collection Trust / © Su
 Majestad Rey Carlos III 2022
 p. 5

JOSEPH KORDYSCH
Mendiant, Podolie, antes de 1886
 [Mendigo de Podolia]
 Papel a la albúmina
 Bibliothèque national de France.
 Société de Géographie, SG WC 104 (3)
 p. 11

CORNELIS LEENHEER
*Group Portrait J. B. Asken, Ernest
 Belfort Bax, August Bebel, etcetera*,
 Sexto Congreso de la Segunda
 Internacional, Ámsterdam, 1904
 [Retrato de grupo de J. B. Asken, Ernest
 Belfort Bax, August Bebel, etcétera]
 Gelatina de plata
 Colección International Institute
 of Social History, Ámsterdam
 p. 73

- GUSTAVE LE GRAY
[atribuida]
Tas de pavés, en el *Album
Regnault*, ca. 1849-1855
[Pila de adoquines]
Papel a la sal
Colección Société française
de photographie
pp. 1, 90
- GUSTAVE LE GRAY
[a veces atribuida a Alexandre Ferrier]
Barricada de insurgentes en Palermo, 1860
Papel a la albúmina
Alexandre Ferrier / Léon &
Lévy / Roger-Viollet
p. 110
- ALPHONSE LIÉBERT
*Le Théâtre Lyrique incendié : Vue
intérieure de la Salle*, en el álbum *Les
ruines de Paris et ses environs*, ca. 1871
[El Théâtre Lyrique incendiado.
Vista interior de la sala]
Papel a la albúmina
CCO Paris Musées / Musée
Carnavalet – Histoire de Paris
p. 65
- BRONISŁAW MALINOWSKI
*The Tasasoria on the Beach of Kaulukuba:
Stepping the Masts and Getting the Sails
Ready for the Run*, en el libro *Los argonautas
del Pacífico Occidental*, 1915-1916
[La *tasasoria* en la playa de Kaulukuba: el
arbolado de los mástiles y la puesta a punto
de las velas para la regata de prueba]
Gelatina de plata
LSE Library: The British Library of
Political and Economic Science
pp. 58-59
- JAN MALOCH Y JOSEF MÁNES
Daguerrotipos, 1848
National Gallery Prague 2022
pp. 126, 134
- EDWARD HORACE MAN
*Anthropologists with a Group of Onges,
Little Andaman*, década de 1880
[Antropólogos con un grupo de
onges. Pequeño Andamán]
Royal Anthropological Institute
p. 195
- CHARLES MARVILLE
*Percement de l'avenue de l'Opéra:
Chantier de la Butte des Moulins
du passage Molière*, 1858-1878
[Construcción de la avenue de
l'Opéra, obras de la butte des Moulins
cerca del passage Molière]
Papel a la albúmina
CCO Paris Musées / Musée
Carnavalet – Histoire de Paris
p. 105
- CHARLES MARVILLE
*Percement de l'avenue de l'Opéra : Butte des
Moulins (de la rue Saint-Roch)*, 1876-1877
[Construcción de la avenue de l'Opéra:
Butte des Moulins desde la rue Saint-Roch]
Papel a la albúmina
CCO Paris Musées / Musée
Carnavalet – Histoire de Paris
p. 17
- MCPHERSON & OLIVER,
WILLIAM D. MCPHERSON
The Scourged Back, 1863
[La espalda azotada]
Papel a la albúmina
International Center of Photography,
compra con fondos aportados por el ICP
Acquisitions Committee, 2003 (183.2003)
p. 47
- NADAR
Hermaphrodite debout, 1860
[Hermafrodita de pie]
Papel a la albúmina
RMN-Grand Palais (musée
d'Orsay) / imagen RMN-GP
p. 41
- NADAR
Catacombes de Paris :
Mannequin n° 2, ca. 1861
[Catacumbas de París. Maniquí n° 2]
Papel a la albúmina
Bibliothèque nationale de
France, département Estampes et
photographic, PET FOL-EO-15 (19)
p. 182

NADAR

Catacombes de Paris :
Mannequin n° 1, ca. 1861
 [Catacumbas de París. Maniquí n° 1]
 Papel a la albúmina
 Bibliothèque nationale de France.
 Département Estampes et
 photographie, EO-15 (19) PET FOL
 pp. 30, 178

ROBERT P. NAPPER

Group of Gypsies: Andalusia, en el
 álbum *Vistas de Andalucía*, ca. 1860
 [Grupo de gitanos. Andalucía]
 Papel a la albúmina
 Museo Universidad de Navarra
 p. 10

CHARLES NÈGRE

Les Ramoneurs en marche, 1851-1852
 [Deshollinadores en marcha]
 Papel a la albúmina
 CC0 Paris Musées / Musée
 Carnavalet – Histoire de Paris
 p. 14

CHARLES NÈGRE

Asile impérial de Vincennes,
l'infirmerie, 1857-1860
 [El asilo imperial de Vincennes,
 la enfermería]
 Papel a la albúmina
 RMN-Grand Palais (musée d'Orsay)
 / Hervé Lewandowski
 p. 39

TIMOTHY O'SULLIVAN

At Work: Gould & Curry Mine, 1868
 [Trabajando. Mina Gould & Curry]
 Papel a la albúmina
 Cortesía del George Eastman Museum
 p. 31

TIMOTHY O'SULLIVAN

Mouth of Curtis Shaft: Savage
Mine: Comstock Lode Mine Works,
Virginia City, Nevada, 1868
 [Boca del pozo Curtis. Mina Savage.
 Explotación del filón de Comstock.
 Virginia City (Nevada)]
 Cortesía del George Eastman Museum,
 regalo de Harvard University
 p. 188

TIMOTHY O'SULLIVAN

Washakie Bad Lands, de la Exploración
 Geológica de los Estados Unidos del
 Paralelo 40 (1867-1881), 1872
 [Tierras baldías de Washakie]
 Papel a la albúmina
 Prints & Photographs Division, Library
 of Congress, Washington, D. C.
 p. 185

JACOB RIIS

Cómo vive la otra mitad
 (selección), ca. 1890
 Gelatina de plata

Gotham Court

Richard Hoe Lawrence y Henry G.
 Piffard para Jacob A. Riis. Museum
 of the City of New York. Regalo
 de Roger William Riis, 1990
 p. 154

Bird's-Eye View of an East
Side Tenement Block

[Bloque de casas de vecindad
 del East Side a vista de pájaro]
 Charles F. Wingate y Jacob A. Riis.
 Museum of the City of New York.
 Regalo de Roger William Riis, 1990
 p. 156

The Tramp

[El vagabundo]
 Richard Hoe Lawrence y Henry
 G. Piffard para Jacob A. Riis. Museum
 of the City of New York. Regalo
 de Roger William Riis, 1990
 p. 157

In the Home of an Italian
Ragpicker, Jersey Street

[En el hogar de un trapero
 italiano, Jersey Street]
 Jacob A. Riis. Museum of the City of New
 York. Regalo de Roger William Riis, 1990
 p. 158

Prayer-Time in the Nursery—Five Points House of Industry

[El momento de la oración en el cuarto de los niños. *Casa de Diligencia de Five Points*]

Jacob A. Riis. Museum of the City of New York. Regalo de Roger William Riis, 1990
p. 159

A Snug Corner on a Cold Night

[Un rincón calentito para una noche de frío]

Jacob A. Riis. Museum of the City of New York. Regalo de Roger William Riis, 1990
pp. 147, 160

Lodgers in a Crowded Bayard Street Tenement—“Five Cents a Spot”

[Inquilinos de una casa de vecindad atestada de la calle Bayard.

«Cinco centavos la plaza»]

Jacob A. Riis. Museum of the City of New York. Regalo de Roger William Riis, 1990
p. 161

Chinatown, Smoking Opium in a Joint

[Chinatown, un fumadero de opio]

Richard Hoe Lawrence y Henry G. Piffard para Jacob A. Riis. Museum of the City of New York. Regalo de Roger William Riis, 1990
p. 162

The Official Organ of Chinatown

[El órgano oficial de Chinatown]

Jacob A. Riis. Museum of the City of New York. Regalo de Roger William Riis, 1990
p. 163

A Black-and-Tan Dive in “Africa”

[Un antro de gente negra y morena de «África»]

Richard Hoe Lawrence y Henry G. Piffard para Jacob A. Riis. Museum of the City of New York. Regalo de Roger William Riis, 1990
p. 164 (ARRIBA)

A Downtown «Morgue»

[Un «depósito de cadáveres» de la parte baja]

Richard Hoe Lawrence para Jacob A. Riis. Museum of the City of New York. Regalo de Roger William Riis, 1990
p. 164 (ABAJO)

An All-Night Two-Cent Restaurant, in «The Bend»

[Un restaurante de a dos centavos abierto toda la noche del Bend]

Jacob A. Riis. Museum of the City of New York. Regalo de Roger William Riis, 1990
p. 245

ALBERT ROBIDA

«La photographie ne connait plus d'obstacles !», en *Journal amusant*, 1 de julio de 1871

[«¡La fotografía no sabe de obstáculos!»]

Impresión fotomecánica

Bibliothèque nationale de France, département Philosophie, histoire, sciences de l'homme, LC2-1681
p. 215

LEWIS ALBERT SAYRE

Spinal Disease and Spinal Curvature: Their Treatment by Suspension and the Use of the Plaster of Paris Bandage, 1877

[Enfermedad de columna y curvatura espinal: su tratamiento por suspensión y el uso del vendaje de escayola]

Papel a la albúmina

Album / The British Library
pp. 42-43

OTTO SCHMIDT

12. *Mistg'stätt'n (Kummerhof)*, de la serie *Wiener Strassenbilder* (editado por A. F. Czihak), 1876-1877

[Basurero]

Papel a la albúmina, coloreado a mano
Photoinstitut Bonartes, Viena
p. 174

IAKOV SHTEINBERG
Postal fotográfica de un coche
armado de guardia, 1917
Colección de Tobie Mathew, Reino Unido
p. 68 (ARRIBA)

NORAH SMYTH
Women Selling Dreadnaught
Paper, ca. 1914-1915
[Mujeres vendiendo el
periódico *Dreadnaught*]
Papel a la albúmina
Paul Isolani-Smyth / International
Institute of Social History, Amsterdam
p. 116

AUGUST STAUDA
Heiligenstädter Straße 119—
Hofansicht, ca. 1904
[Heiligenstädter, 119. Vista del patio]
Papel a la albúmina
Wien Museum
p. 171

AUGUST STAUDA
Nussgasse 1—Blick gegen
Vereinsstiege, 1906
[Nussgasse 1. Vista con las
escaleras del club]
Papel a la albúmina
Wien Museum
p. 21 (ABAJO)

PAUL STRAND
Photograph—New York / Sandwich Man,
de la revista *Camera Work*, n° 49/50, 1917
[Fotografía. Nueva York /
Hombre anuncio]
Fotograbado
Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía
p. 79

PAUL STRAND
Photograph—New York / Blind Woman, de
la revista *Camera Work*, n° 49/50, 1917
[Fotografía. Nueva York / Mujer ciega]
Fotograbado
Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía
p. 80

CHARLES FRANÇOIS THIBAUT
*La Barricade de la rue Saint-Maur-
Popincourt avant l'attaque par les*
troupes du général Lamoricière, le
dimanche 25 juin 1848, 1848
[La barricada de la calle Saint-Maur-
Popincourt antes del ataque de las
tropas del general Lamoricière,
domingo 25 de junio de 1848]
Daguerrotipo
RMN-Grand Palais (musée d'Orsay)
/ Hervé Lewandowski
pp. 2, 118

CHARLES FRANÇOIS THIBAUT
*La Barricade de la rue Saint-Maur-
Popincourt après l'attaque par les*
troupes du général Lamoricière,
le lundi 26 juin 1848, 1848
[La barricada de la calle Saint-Maur-
Popincourt después del ataque de
las tropas del general Lamoricière,
lunes 26 de junio de 1848]
Daguerrotipo
RMN-Grand Palais (musée d'Orsay)
/ Hervé Lewandowski
p. 3

JOHN THOMSON
Beggars, en el álbum *Foochow*
and the River Min, ca. 1871
[Mendigos]
Papel al carbón
Science Museum Group
p. 15

JOHN THOMSON
The Independent Shoe-Black, de la serie
Street Life in London, 1877-1878
[El limpiabotas independiente]
Woodburytipia
Victoria and Albert Museum, Londres
p. 75

THOMAS THURLOW
Street Scene, Boy in a Donkey
Cart, ca. 1847
[Escena callejera, muchacho en
un carro tirado por un burro]
Daguerrotipo
Science Museum Group
p. 9

VIACHESLAV VISKOVSKI
Matanza de manifestantes en la plaza del
Palacio el Domingo Sangriento, escena
de la película *Nueve de enero*, 1925
Gelatina de plata
The Picture Art Collection
/ Alamy Stock Photo
p. 220

FERDINAND VON STAUDENHEIM
Fotografía de la serie *Leben und Treiben
auf den Linienwällen*, ca. 1890
Papel a la albúmina
Wien Museum / Birgit und Peter Kainz
p. 169

FERDINAND VON STAUDENHEIM
*Stadtbefestigung: Linienwall—Spielende
Kinder*, de la serie *Leben und Treiben
auf den Linienwällen*, ca. 1890
[Fortificación de la ciudad:
Linienwall. Niños jugando]
Papel a la albúmina
Wien Museum / Birgit und Peter Kainz
pp. 21 (ARRIBA), 166

ABY WARBURG
Hopi dance ritual, 1896 (detalle),
diapositiva nº 19 de la conferencia «The
Serpent Ritual», 1923
[Ritual de danza hopi]
Diapositiva de gelatina de plata
The Warburg Institute
p. 192

ABY WARBURG
Houses in Walpi with Hopi Woman,
1896, diapositiva nº 27 de la
conferencia «The Serpent Ritual», 1923
[Casas de Walpi con una mujer hopi]
Diapositiva de gelatina de plata
The Warburg Institute
p. 56

A. M. WORTHINGTON
*Splash of a Droplet, en A Study
of Splashes*, ca. 1890
[Salpicadura de una gota]
Libre de derechos
Gelatina de plata
p. 198

ALEKSÉI ZAVADSKI
*The Revolution in Moscow from
1 to 19 December*, 1905
[La revolución de Moscú del
1 al 19 de diciembre]
Postal
Colección de Tobie Mathew, Reino Unido
p. 221 (DERECHA)

HEINRICH ZILLE
*Frau mit Korb vor der Silhouette
der Westend-Kolonie*, 1899
[Mujer con cesta frente a la silueta
de la Westend-Kolonie]
Gelatina de plata
Photo Scala, Florencia / bpk, Bildagentur
fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlín
p. 25

AUTOR DESCONOCIDO

Retrato de Franz Fridrich (nacido Melnik
Böhmen) con un amigo, década de 1840
Daguerrotipo
The Metropolitan Museum of
Art, New York. Regalo del Sr.
y la Sra. F. S. Sander, 1968
p. 130

L'Attaque à l'abri des boucliers, en la
revista *L'Illustration*, nº 285, 1848
[El ataque con escudo]
Fotograbado
Biblioteca Nacional de España
p. 6 (DERECHA)

Fotograbado a partir de un daguerrotipo
de Charles François Thibault, en la
revista *L'Illustration*, nº 279-280, 1848
Biblioteca Nacional de España
p. 6 (IZQUIERDA)

Fotograbado a partir de un
daguerrotipo de William Edward
Kilburn, en la revista *The Illustrated
London News*, 15 de abril de 1848
Biblioteca Nacional de España
p. 7

*Bildnis einer Schauspielerin in
Hosenrolle mit langer Pfeife, neben
sich ein Architekturfoto*, ca. 1850

[Retrato de una actriz en pantalón
con pipa larga, junto a ella una
fotografía de arquitectura]

Daguerrotipo

The Albertina Museum, Viena

p. 133 (ARRIBA)

*Bildnis eines Herren in Uniform mit
Architekturfoto im Vordergrund*, ca. 1850
[Retrato de un caballero de uniforme con
fotografía de arquitectura en primer plano]

Daguerrotipo

The Albertina Museum, Viena

p. 133 (ABAJO)

*Presos trabajando en la carretera de Madrid
a Valencia por las Cabrillas*, ca. 1850-1851

Daguerrotipo

Archivo Lucio del Valle, Madrid

p. 27

Primer reportaje fotográfico de
una revolución en España, en *La
Ilustración*, 21 de agosto de 1854

Impresión fotomecánica

Colección privada

p. 230

*Barricade de la rue de la Roquette, place
de la Bastille*, en *Album de photographies
et d'articles de journaux sur la guerre
franco-prussienne et la Commune de Paris*
1870-1871, 18 de marzo de 1871

[Barricada de la rue de la
Roquette, plaza de la Bastilla]

Papel a la albúmina

CCO Paris Musées / Musée

Carnavalet – Histoire de Paris

pp. 63, 208

«Ce qu'on peut se permettre pour six
mois de prison», en *La Vie parisienne*,
30 de septiembre de 1871

[«Lo que uno puede permitirse a
cambio de seis meses en la cárcel»]

Impresión sobre papel

Bibliothèque nationale de France,
département Philosophie, histoire,
sciences de l'homme, FOL-LC13-81

p. 212

*Commune de Paris: Barricade de
la rue Basfroi et rue de Charonne:*

Paris (XIème arr.), 1871

[Comuna de París. Barricada
de la calle Basfroi y la calle de
Charonne. París, distrito 11]

Papel a la albúmina

BHVP / Roger-Viollet

p. 211

The Illustrated London News
(portada), 24 de junio de 1871

Impresión sobre papel

Album / The British Library

p. 64

J. M. Charcot et une patiente ataxique, 1875

[J. M. Charcot y una paciente atáxica]

Prueba de estereografía sobre
papel a la albúmina

Colección privada del Dr. O. Walusinski

p. 40

Ostküste von Afrika, en el álbum
*Anthropologisch-ethnologisches
Album in Photographien*, editado
por Carl Dammann, 1875

[Costa Este de África]

Papel a la albúmina

Museo Nacional de Antropología (Madrid,
España). Foto: Javier Rodríguez Barrera

pp. 54-55

Páginas interiores del libro *The
Criminal*, de Havelock Ellis, 1890

Impresión fotomecánica

University College London,

Special Collections

pp. 48-49

*Scheda segnaletica con due fotografie
di criminale, secondo metodo
di Bertillon*, 1894-1900

[Ficha identificatoria con dos fotografías
de delincuentes, según el método Bertillon]

Gelatina de plata

Museo di Antropologia Criminale Cesare
Lombroso, University of Turin (Italia)

p. 51

Type of the Life Sentence
Convict, 1894-1905
[Tipo del condenado a cadena perpetua]
Papel a la albúmina
Wallach Division Picture Collection,
The New York Public Library
p. 50

Obrero en la fábrica, de la serie
Work Scenes from the Krupp
Works at Essen, 1899
Gelatina de plata
Historisches Archiv Krupp, Essen
p. 37

Transporte de llantas, de la serie
Work scenes from the Krupp
Works at Essen, 1899
Gelatina de plata
Historisches Archiv Krupp, Essen
p. 32

Fotografía policial de
Iván Kaliáiev, 1905
Postal
Colección de Tobie Mathew,
Reino Unido
p. 22 I (IZQUIERDA)

Postal fotográfica de una barricada de la
calle Dolgorukov durante la Revuelta
Decembrista en Moscú (1), 1905
Colección de Tobie Mathew,
Reino Unido
p. 68 (ABAJO)

Postal fotográfica de una barricada de la
calle Dolgorukov durante la Revuelta
Decembrista en Moscú (2), 1905
Colección de Tobie Mathew,
Reino Unido
p. 69 (ARRIBA)

Wien, Schlafende, de la serie de postales
Wiener Strassenleben, 1906-1907
[Viena: durmiendo]
Gelatina de plata
The Albertina Museum, Viena
p. 23 (ARRIBA)

Schuhputzer, 1906-1907
[Limpiabotas]
Gelatina de plata
The Albertina Museum, Viena
p. 23 (ABAJO)

Wrangelstrasse 11, 4 Treppen, de
la publicación *Unsere Wohnungs-
Enquete im Jahre 1906/7*, editado
por Albert Kohn, 1907-1908
(11 Wrangelstrasse, Escalera 4)
Impresión fotomecánica
Stiftung Stadtmuseum Berlín
p. 24

Postal fotográfica de una manifestación
pacífica del 17 de diciembre de
1917 en Petrogrado, 1917
Colección de Tobie Mathew,
Reino Unido
pp. 69 (ABAJO), 218

Solapa frontal

Jean-Louis-Ernest Meissonier
La Barricade, 1848
[La barricada]
Dibujo a la acuarela y restos de lápiz
Photo Josse / Scala, Florencia

Solapa posterior

Barricada de 1848, según
Jean-Louis-Ernest Meissonier, ca. 1905
Postal
Colección de Tobie Mathew,
Reino Unido

NOTA EDITORIAL

Las relaciones de poder establecidas por la cámara desde su etapa temprana se nos presentan hoy con una notable violencia simbólica: la subalternidad es una condición impuesta desde la cultura dominante. Las fotografías que aquí se presentan articulan un recorrido histórico por diversas figuras de alteridad, pero en este ejercicio también se observa el origen de ciertas representaciones que en el mundo contemporáneo se buscan erradicar o reconfigurar. Los documentos de cultura son también de barbarie: confrontarlos hoy permite complejizar nuestro entendimiento del legado cultural occidental.

Es particularmente en el nacimiento de la fotografía judicial, médica y antropológica donde hoy resulta más evidente tal violencia simbólica, que es inherente a cualquier representación de alteridad o subalternidad, tal como puso de manifiesto la crítica de la representación desde la década de 1970. Nuestra relación con estas imágenes ha cambiado y su visión no deja de perturbarnos. Las hemos de reconocer como constitutivas de la cultura moderna, acaso el revés de la ideología del progreso, aunque hayan permanecido circunscritas a usos específicos no orientados a la circulación pública y, por ende, fueran proclives a ser ignoradas. Hoy estas fotografías, estos documentos visuales, nos sirven para reconocer y reflexionar acerca de las relaciones de poder inscritas en cualquier forma de saber y discurso.

PRESIDENTE DEL MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA
Ministro de Cultura y Deporte
Miquel Iceta i Llorens

DIRECTOR DEL MUSEO
Manuel Borja-Villel

REAL PATRONATO
Presidencia de Honor
SS. MM. los Reyes de España

Presidenta
Ángeles González-Sinde Reig

Vicepresidenta
Beatriz Corredor Sierra

Vocales Natos
Victor Francos Díaz
(*Secretario General de Cultura*)

Eduardo Fernández Palomares
(*Subsecretario de Cultura y Deporte*)
María José Gualda Romero
(*Secretaria de Estado de Presupuestos y Gastos*)

Isaac Sastre de Diego
(*Director General de Bellas Artes*)

Manuel Borja-Villel
(*Director del Museo*)

Julián González Cid
(*Subdirector Gerente del Museo*)

Marcos Ortuño Soto
(*Consejero de Presidencia, Turismo, Cultura y
Educación de la Región
de Murcia*)

Pedro Uruñuela Nájera
(*Consejero de Educación y Cultura
de La Rioja*)

Raquel Tamarit Iranzo
(*Consellera de Educación, Cultura y Deporte
de la Comunidad Valenciana*)

Pilar Lladó Arburúa
(*Presidenta de la Fundación Amigos del
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*)

Vocales Designados

Pedro Argüelles Salaverría
Juan-Miguel Hernández León
Carlos Lamela de Vargas
Isabelle Le Galo Flores
Rafael Mateu de Ros
Ute Meta Bauer

María Eugenia Rodríguez Palop
Ana María Pilar Vallés Blasco
Ana Patricia Botín-Sanz
de Sautuola O'Shea
(*Banco Santander*)

Ignacio Garralda Ruiz de Velasco
(*Fundación Mutua Madrileña*)

Antonio Huertas Mejías
(*FUNDACIÓN MAPFRE*)
Marta Ortega Pérez
(*Inditex*)

Patronos de Honor

Pilar Citoler Carilla
Guillermo de la Dehesa
Óscar Fanjul Martín
Ricardo Martí Fluxá
Claude Ruiz Picasso
Carlos Solchaga Catalán

Secretaria del Real Patronato
Guadalupe Herranz Escudero

Comité asesor

Zdenka Badovinac
Selina Blasco
Bernard Blistène
Fernando Castro Flórez
María de Corral
Christophe Cherix
Marta Gili

MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Director

Manuel Borja-Villel

Subdirectora Artística

Mabel Tapia

Subdirector Gerente

Julián González Cid

ACTIVIDADES EDITORIALES

Jefa de Actividades Editoriales y

Proyectos Digitales

Alicia Pinteño Granado

Responsable de Proyectos Digitales

Olga Sevillano

GABINETE DE DIRECCIÓN

Jefa de Gabinete

Nicola Wohlfarth

Jefa de Prensa

Concha Iglesias

Jefa de Protocolo

Diego Escámez

EXPOSICIONES

Jefa del Área de Exposiciones

Teresa Velázquez

Coordinadora General de

Exposiciones

Beatriz Velázquez

COLECCIONES

Jefa del Área de Colecciones

Rosario Peiró

Jefe de Restauración

Jorge García

Jefa de Registro de Obras

Maria Aranzazu Borraz de Pedro

ACTIVIDADES PÚBLICAS

Director de Actividades Públicas

Germán Labrador Méndez

Jefe de Actividades Culturales y

Audiovisuales

Chema González

Jefa de Biblioteca y Centro de

Documentación

Isabel Bordes

Jefa del Área de Educación

María Acaso

SUBDIRECCIÓN DE GERENCIA

Jefa de la Unidad de Apoyo a Gerencia

Guadalupe Herranz Escudero

Jefa del Área de Desarrollo Estratégico,

Comercial y Públicos

Paloma Flórez Plaza

Jefa del Área de Recursos Humanos

María Esperanza Zarauz Palma

Jefe del Área de Seguridad

Luis Barrios

Jefa del Área de Informática

Sara Horganero

Esta publicación se edita con motivo de la investigación *Genealogías documentales. Fotografía 1848-1917*, presentada en la exposición homónima organizada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 16 de noviembre de 2022 al 27 de febrero de 2023.

EXPOSICIÓN

Comisariado
Jorge Ribalta

Asistente de Investigación
Anna Rodríguez

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

Coordinación
Nieves Sánchez
Beatriz Velázquez

*Responsable de Gestión
de Exposiciones*
Natalia Guaza

Registro
Iliana Naranjo

Restauración
Juan Antonio Sáez
(restaurador responsable)

Eugenia Gimeno
Rosa Rubio
Margarita Brañas
Begoña Juárez
Pedro García

Diseño expositivo
Jesús Moreno & Asociados

Colabora:



PUBLICACIÓN

Publicación editada por el departamento de
Actividades Editoriales del Museo Reina Sofía

Jefa de Actividades Editoriales
Alicia Pinteño

Coordinación editorial
Luis Bernal

Traducción inglés y francés al español
Carlos Mayor: pp. 101-165, 179-199,
209-227, 243-251

Traducción alemán a español
Marc Jiménez: pp. 167-176

Traducción de Lewis Hine
Cristina Zelich: pp. 237-240

Edición, corrección de textos y pruebas
Luis Bernal

Con la asistencia de
Mercedes Pineda e Irene Villén

Diseño gráfico
tipos móviles

Gestión de la producción
Julio López

Fotomecánica
La Troupe

Impresión y encuadernación
Artes Gráficas Palermo

© Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2022
© de los ensayos de los autores, BY-NC-ND 4.0 International
© de las imágenes, sus autores

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito al editor, será corregido en ediciones posteriores.

Créditos de las imágenes: ver pp. 253-263

ISBN: 978-84-8026-641-3 NIPO: 828-22-014-0 D.L.: M-29913-2022

Catálogo de publicaciones oficiales
<https://cpage.mpr.gob.es>

Este libro se ha impreso en Pergraphica Natural
Smooth de 150 g / Arena Natural Bulk de 120 g
(interiores) y Materica Rust de 250 g (cubierta).

AGRADECIMIENTOS

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía desea expresar su agradecimiento a los siguientes prestadores de obras para la exposición:

ALBERTINA * ARCHIVO LAFUENTE * ARCHIVO LUCIO DEL VALLE * ARXIU FOTOGRAFIC DE BARCELONA * ARXIU NACIONAL DE CATALUNYA * BAYERISCHES NATIONALMUSEUM * BERLINISCHE GALERIE - LANDESMUSEUM FÜR MODERNE KUNST, FOTOGRAFIE UND ARCHITEKTUR * BIBLIOTECA DE CATALUNYA * BIBLIOTECA DEL COL·LEGI D'ARQUITECTES DE CATALUNYA * BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA * BIBLIOTHÈQUE HISTORIQUE DE LA VILLE DE PARIS * BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE * BRITISH LIBRARY * BIU SANTÉ MÉDECINE - UNIVERSITÉ PARIS CITÉ * CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE * ÉCOLE NATIONALE SUPÉRIEURE DE LA POLICE * FUNDACIÓ FERRER I GUÀRDIA * GEORGE EASTMAN MUSEUM * HISTORISCHES ARCHIV KRUPP * INTERNATIONAL INSTITUTE OF SOCIAL HISTORY * LIBRARY OF CONGRESS * LSE LIBRARY * MÜNCHNER STADTMUSEUM * MUSÉE CARNAVALET- HISTOIRE DE PARIS * MUSÉE FRANÇAIS DE LA PHOTOGRAPHIE - CONSEIL DÉPARTEMENTAL DE L'ESSONNE * MUSÉE D'HISTOIRE DE LA MÉDECINE ET DE LA PHARMACIE DE L'UNIVERSITÉ CLAUDE BERNARD LYON 1 * MUSÉE DE L'HISTOIRE VIVANTE * MUSÉE D'ORSAY * MUSEO DI ANTROPOLOGIA CRIMINALE «CESARE LOMBROSO», UNIVERSITÀ DI TORINO * MUSEO DEL EJÉRCITO * MUSEO DE HISTORIA DE MADRID * MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA * MUSEO NACIONAL DEL PRADO * MUSEO UNIVERSIDAD DE NAVARRA * NATIONAL GALLERIES OF SCOTLAND * ÖSTERREICHISCHES VOLKSHOCHSCHULARCHIV * PATRIMONIO NACIONAL. COLECCIONES REALES. BIBLIOTECA DEL PALACIO REAL DE MADRID * PIERRE PIAZZA * SCIENCE MUSEUM GROUP * SOCIÉTÉ FRANÇAISE DE PHOTOGRAPHIE * STANLEY B. BURNS, MD FAMILY COLLECTION * SU MAJESTAD REY CARLOS III * TATE * THE MUSEUM OF MODERN ART * THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY * THE WARBURG INSTITUTE * UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA * UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID * UNIVERSITY COLLEGE LONDON * UNIVERSITY OF MARYLAND BALTIMORE COUNTY * VICTORIA AND ALBERT MUSEUM * WIENER STADT - UND LANDESARCHIV * WIEN MUSEUM

Así como aquellos que han preferido permanecer en el anonimato.

También agradecemos a aquellas instituciones y personas sin las cuales este proyecto de investigación no hubiera sido posible:

NUR BANZI * YVES BÉLORGEY * WALEAD BESHTY * JOHN BOWLT * JOSÉ MARÍA CASTAÑÉ * ANNE DE MONDENARD * CÉSAR DÍAZ-AGUADO * STEVE EDWARDS * MONIKA FABER * DUNCAN FORBES * JOHANNA KLINGLER * TOBIE MATHEW * PAUL MELLENTHIN * MOLLY NESBIT * ALISON NORDSTRÖM * ISABEL ORTEGA * MARY PANZER * ANNICK PEYAUD * SANDRA S. PHILLIPS * GIUSEPPE PINNA * MICHAEL PONSTINGL * BERNARDO RIEGO * MYRIAM RUBIO * ANTONELLA RUSSO * MAREN STANGE * SALLY STEIN * FRANCES TERPAK * ERIKA WOLF * BARBARA WURM

Por último, agradecemos a los autores de los ensayos por su inestimable contribución al proyecto.



ESTE LIBRO
SE TERMINÓ DE
IMPRIMIR EN MADRID
EN DICIEMBRE
DE 2022



Me tēt y nos nodibad, de tēt rā
pajūt nobi, y colb. v

BARRICADA DE 1848,
SEGÚN JEAN-LOUIS-ERNEST
MEISSONIER, CA. 1905



Financiado por
la Unión Europea
NextGenerationEU

R Plan de Recuperación,
Transformación y Resiliencia



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFIA