

FOTOGRAFÍA E IMPRESIONISMO: de Nadar a Manet y Toulouse-Lautrec

POR DIEGO CORONADO E HIJÓN

Iniciamos nuestra particular relectura de las relaciones mantenidas entre pintura y fotografía en el último cuarto del siglo XIX, a partir de las mutuas contaminaciones habidas entre impresionistas y fotógrafos. A partir de lo cual se pone en evidencia que tanto los unos como los otros, se debatían ante la misma necesidad de reinterpretar las viejas convenciones artísticas, desde sus respectivos dispositivos de representación: en unos el objetivo fotográfico, en otros las posibilidades de visión abiertas al pintor. Para ello, hemos seguido el trabajo de tres artistas: Nadar, Manet, y Toulouse-Lautrec. Con ellos llegamos a una nueva forma de mirar el cuadro, que está anunciando los inmediatos cambios que aguardaban a la vuelta del siglo. Cambios que están afectando tanto a la percepción de la imagen –en el espectador–, como a la forma de representar el mundo –en el autor–.

We begin a retrospective review of the last quarter of the XIX Century to isolate the first aesthetic contamination produced between impressionists and Photographers, in consideration of recognition of the artistic content of photography. From then on, it will be shown, the photographer, on the one hand and the impressionists on the other, debated the same necessity of searching for a re-interpretation of previous plastic art conventions. For this perspective we have followed the work of three artists: Nadar, Manet and Toulouse Lautrec. They arrived at a new form of looking at the canvas which was a forerunner of what was to follow at the turn of the century. These changes would affect the perception as viewed by the onlooker, as well as the representation in terms of the artistic imagery.

“La Historia del Arte es la Historia de lo Fotografiable” (André Malraux, 1950).

0. FOTOGRAFÍA E IMPRESIONISMO: HISTORIA DE UN ENCUENTRO

Caído el viejo régimen institucional, y tras el consiguiente éxodo de las clases trabajadoras a la ciudad que pondría en marcha todo el proceso revolucionario del siglo XIX, la urbe comenzará a imponer su propio tren de vida a la luz de los nuevos inventos que jalonan la historia de la técnica en el siglo XIX. París, la capital europea desde los tiempos de Luis XIV, no sólo era una de las más pobladas, sino que a partir

de las mejoras urbanas llevadas a cabo desde los tiempos de Napoleón III, se había convertido en la capital del reinado de la burguesía. El desarrollo de las comunicaciones, –el ferrocarril, el teléfono–; el avance experimentado en los sistemas de acondicionamiento y saneamiento de la urbe, –el alcantarillado–; así como en el terreno de expansión y mejoras de la calidad de vida –desde la llegada del gas, hasta la luz eléctrica–, hicieron de esta variopinta ciudad donde convergían el refinamiento burgués con los espectáculos de expansión y divertimento para las masas proletariadas, el lugar de encuentro para todo artista que estuviera mínimamente interesado en compulsar los cambios acaecidos con el nacimiento de la nueva era contemporánea.

En este marco sociológico del último cuarto de siglo, sería un grupo de pintores encabezados por Camille Pissarro, Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir y Sisley, quienes a partir del decenio de los años 60¹, tomarían la iniciativa para medir el pulso a los nuevos tiempos bajo la óptica de la pintura de paisaje, –transformada ahora por obligación en *Pintura de urbe*. La unión de estos, (y algunos otros pintores que se les sumarían a lo largo del siglo, como tendremos ocasión de constatar enseguida), no se debe a ninguna ideología política, ni a ningún ideario estético o propuesta programática definida. Su configuración resultó espontánea y se debe al sentimiento de anticipación que arrastró a unos cuantos pintores rechazados del Salón de la Academia del año de 1874, a exponer conjuntamente sus obras en el estudio del fotógrafo Nadar.

El hombre llamado Michel Ardan, y apodado, según una inventiva inversión de los caracteres de su segundo nombre, Gaspard-Félix Tournachon Nadar, acogió a los pintores impresionistas –tal como más tarde hará en norteamérica Alfred Stieglitz–, en su primer laboratorio, sito en el número ciento trece de la *rue Saint-Lazare*. Centro de reunión que posteriormente fue trasladado al *Boulevard des Capucines*². El mismo boulevard donde se dieran cita por primera vez, y para disfrute del *público moderno*, la primera proyección cinematográfica (veintiocho de diciembre de 1895). Todo lo cual quizás deje de ser una mera coincidencia, si se destapa el lado más olvidado hoy de su personalidad. Nadar *Le Grand*, como en su época fue tildado (no sin conocimiento de causa), fue un precursor notabilísimo en el campo de la aeronáutica, –recuérdense sus viajes en globo sobrevolando París–, así como en el de la grabación y reproducción de imágenes y sonidos, –como demuestran sus aplicaciones del gramófono y de la fotografía, fundamentalmente–.

1. Las relaciones entre estos pintores comienzan en la Academia de Pintura “La Suisse”, una institución privada a la que había acudido el joven Monet en París, y donde coincidiría desde 1859 con Camille Pissarro. Posteriormente, y sintiéndose disconformes con la pintura de estudio, decidieron unirse a otros pintores como Renoir, Sisley o Bazille, para salir a pintar en los alrededores de Barbizon, un bosquecito de Fonteneblau cercano a París, que ya había servido de inspiración para los primeros pintores de paisaje afines a la tradición realista de Corot y Courbet.

2. Si bien Nadar comenzó su apasionante aventura como fotógrafo en lo que llegó a ser conocida como la rue Saint-Nadar (sinécdoque fotográfica de la verdadera avenida Saint-Lazare), pronto a causa de unas disputas comerciales por la patente del verdadero nombre de Nadar, que le llevarían a enfrentarse con su hermano Adrien hasta las puertas mismas de los tribunales parisinos, hubo de trasladar su estudio al número treinta y cinco del Boulevard des Capucines (Sougez, 1988: 138-139).

Pero sobre todo, Nadar pertenecía a la categoría de hombres que a mediados del siglo XIX, mientras buscaba abrirse su camino en el mundo artístico, descubrieron en la fotografía un medio novedoso y completo de colmar sus aspiraciones estéticas e intelectuales. En 1846 publicó su primera novela, y en 1852 comenzó la redacción del "*Nadar-Jury*", texto que recogía sus impresiones efectuadas con motivo de las Exposiciones de la Academia a las que asistiría. Pero para lo que a nuestros intereses respecta, Nadar fue también un excelente hombre de negocios que supo labrarse un reconocimiento y una autopromoción publicitaria, como ningún fotógrafo lo había hecho hasta entonces. Suele citarse su trabajo de reportero fotográfico entrevistando al propio Monsieur Chevreul, un químico centenario que entre otras aportaciones había ayudado en gran medida a desarrollar las lentes fotográficas. Pero lo que Nadar consigue con este trabajo de más de 50 fotografías en secuencia cronológica, es la exposición continuada de dos sujetos que saben que están siendo captados por una cámara que reproducirá sus gestos y sus guiños en un número incontrolado de revistas y páginas gráficas de la época. Concepción que antes de pertenecer al terreno del cinematógrafo, como suele atribuirse en fotografía a todo lo que huele a imagen secuencial, pertenece al campo del publrreportaje y la documentación periodística.

Si observamos algunas imágenes de esta secuencia, Nadar se aleja tanto en la forma como en el contenido de su trabajo de las estrategias amaneradas y un tanto kitsch de sus antecesores [Ilustración I]. Con esta sucesión de imágenes, Nadar no busca ya una imagen embellecida según los ideales de la estética finisecular; antes bien, lo que realiza es un trabajo de cámara ágil que capta el instante y la situación característicos de cada momento, a imitación de los pintores impresionistas. Estas fotografías están ahí para ser mostradas sin retoques, sin efectos especiales de iluminación teatral o de composición literaria alguna. Los personajes no son arrastrados a adoptar una pose aprendida acorde con la retórica pictórica de turno, no miran distraídos al fuera de campo fotográfico, y ni siquiera son llevados a un estudio fotográfico para posar. Asumen con rotundidad su papel de sujetos que son grabados por un dispositivo que los registra en su propia intimidad cotidiana, y en su conocimiento se muestran pletóricos de fuerza psicológica e individual. Nadar se presenta así como el retratista por excelencia de la fotografía decimonónica, y a quien se le debe con todo merecimiento el origen del género contemporáneo del retrato.

En su aguzado ingenio supo ver con claridad el cambio de papeles jugado por los viejos pinceles y el uso de la moderna cámara fotográfica, con la que acometería la galería de retratos más importante de la época. En forma de álbum fotográfico de los años de 1855-1870, podemos ver las personalidades más destacadas de su momento: artistas como Delacroix, Corot, Manet, Millet, Monet, o Rodin³; y escritores de la

3. Delacroix que llegó a formar parte de la primera sociedad fotográfica francesa, la Societé Héliographique Française (SHP), declara en sus diarios haber hecho uso de la cámara fotográfica para trabajar en su estudio sin necesidad de modelos vivos, tal como puede cotejarse en el álbum fotográfico de poses masculinas y femeninas que figura en la Biblioteca Nacional de París. Por su parte Corot, junto a los realistas Millet y Courbet, hicieron uso de la fotografía también como modelo estético del que desgranar

talla de Baudelaire, Gautier o Victor Hugo. Todos ellos interesados en el uso y la aportación estética que la fotografía comenzaba a irradiar sobre el resto de las figuraciones estéticas de su tiempo. Será precisamente en su ya mencionado, *Nadar-Jury*, -texto escasamente atendido por los teóricos del arte, y falsamente interpretado por los historiadores de la fotografía-, donde podamos reconocer tal como nos recuerda Rosalind Krauss (1990), el testimonio embrionario más fecundo que uno de los más relevantes fotógrafos del siglo XIX nos legara para la posteridad⁴:

“La fotografía es un descubrimiento maravilloso, una ciencia que ocupa las mentes más sagaces, un arte que agudiza los espíritus más sagaces, y cuya aplicación está al alcance del último de los imbéciles (...). Este sobrenatural invento es ejercitado cada día, en cada casa, por todos los que la llegan a conocer (...). La teoría fotográfica se aprende en una hora; las nociones elementales prácticas en una jornada... pero yo os voy a decir qué es lo que no se aprende: el sentimiento de la luz, la apreciación artística de los efectos producidos por los días diversos y cambiantes, la aplicación de tal o cual efecto según la naturaleza de la fisonomía que el artista debe reproducir. Y lo que es más difícil de captar aún, la inteligencia moral del tema, ese tacto rápido que nos pone de inmediato en común con el modelo; hacerle moverse y dirigirse según sus hábitos, sus ideas, sus caracteres, hasta otorgarle -y no superficialmente-, una sencilla reproducción plástica, visible incluso para el último sirviente de laboratorio, con el parecido más familiar, más favorable y más íntimo. Este es el lado psicológico de la fotografía, y no me parece demasiado atrevida la palabra” (Nadar, 1900; En: Frizot, 1987: 9; traducción nuestra)⁵.

Para los intereses de una teoría estética fotográfica, las intenciones psicológicas, antes que técnicas, que llevaron a Nadar, -primero escritor, dibujante y compañero caricaturista después de Honoré Daumier, en la revista francesa *'Le Charivari'* (desde 1932)-, a la sustitución del caballete por el trípode, nos puede servir para asimilar mejor el punto de partida desde el que llegar a comprender en su totalidad el punto de encuentro común entre unos pintores (impresionistas) y unos fotógrafos (impresionados), por la capacidad de documentación y de registro inmediato del dispositivo fotográfico. Este punto de partida descansa, como puede comprenderse ya, en la mediación *epistemosimbólica* que supone la interposición de un objetivo fotográfico, sustituto óptico de una cierta visión humana, entre el plano de la representación y el referente

una nueva aprehensión del mundo. El mismo Manet, en fin, creó su famoso aguafuerte de Baudelaire a partir de una fotografía del propio Nadar. Y lo mismo ocurrió con el monumento a Balzac que hiciera Rodin, el cual se sabe surgió de un daguerrotipo anónimo, salido del propio taller de Nadar.

4. Publicada originariamente en 1900, sólo diez años antes de su muerte, nunca ha sido reeditada ni traducida desde entonces a ningún otro idioma, lo que expía, en parte, el pecado historiográfico de los historiadores de la fotografía.

5. Un “rendez-vous” bibliográfico obligado en estos momentos, sería la relectura y visionado del libro-catálogo que el Centro de la Fotografía de Almería publicó en el mes de octubre de 1995, con ocasión de la reunión de retratos originales de Nadar. Pues, como recuerda la Krauss, refiriéndose a la obra del fotógrafo: “Nadar escribía sobre sus recuerdos con la consciencia de un historiador y con la necesidad irresistible de expresarse que tienen los testigos oculares” (Krauss, 1990: 18; traducción nuestra).

enfocado. Es decir, la fotografía como nueva imagen que se caracteriza y se diferencia de la tradición pictórica anterior por estar centrada no ya tanto en su alto grado de reproducción icónica, cuanto que en su alto poder de revelación de lo real, lo que le impidió a la postre entrar del todo en los Salones de la Academia, “en el reino del arte”.

1. CONCOMITANCIAS ESTÉTICAS DE BASE ENTRE FOTÓGRAFOS E IMPRESIONISTAS

Mientras que toda la pintura anterior se había debatido entre el desprecio o la condena manifiesta hacia la fotografía, los impresionistas serán los primeros en aceptar y reconocer públicamente la influencia de la fotografía en sus pinturas. A partir de lo cual, a poco que observemos ambas producciones podemos entresacar unas características comunes que comienzan a hablarnos de la presencia de una estética común en ellas:

En primer lugar, tanto unos (impresionistas) como otros (fotógrafos), se sentían de alguna manera hermanados por haber sido despreciados y rechazados de la Academia; por lo que compartían una misma animadversión hacia toda la pintura académica anterior. Este denominador común, unido a la misma costumbre de pintar a ‘*plein air*’, parece estar claramente en relación con un apego por la *realidad* perceptiva más inmediata. A ambos les va a interesar, ya no tanto trabajar a partir de las convenciones formales que *conocen*, cuanto que registrar lo que unos y otros *ven*; bien sea por medio del dispositivo óptico de visión, bien sea a través de sus retinas.

En segundo lugar, ambos compartían también un interés muy despierto por registrar la vida y el paisaje de las nuevas ciudades, ya lo hemos apuntado. Pero si los impresionistas perpetuaron la pintura a ‘*plein air*’, aunque trasladándose del campo a la ciudad, los fotógrafos introducen y consolidan definitivamente lo que podríamos llamar un nuevo género bajo el apelativo de pintura de *paisaje urbano*. Es decir, caballetes y trípodes podían coincidir en el cruce de los bulevares y de las plazas de París, en su interés por salir de las cuatro paredes de los estudios y mezclarse con el tumulto ciudadano para documentar y registrar el instante, –estética *impresionista* del registro, emprendida por el propio Félix Nadar desde 1858, tomando vistas de París desde su globo aerostático; pero también bajando como un renovado Virgilio de la contemporaneidad, a los infiernos nauseabundos del París de las cloacas y los osarios.

En tercer lugar, desde el punto de vista de la forma, se manifestaban igualmente unas características comunes que servirán de influencia mutua entre unos y otros, hasta el punto de no saber distinguir muy bien a quién se lo debemos en primer lugar. Nos referimos a la pérdida de interés por la línea de dibujo, en beneficio de la texturización aportada por la propia materia de trabajo sobre la superficie de representación: el color-pigmento en los impresionistas y el color-luz, en los fotógrafos.

Es así como empieza a desplazarse definitivamente el interés por la línea, en beneficio de la mancha: del grano fotoquímico o del rastro de pigmento dejado por el pincel⁶.

El automatismo inmediato del grano de plata es así para los fotógrafos, lo que el registro perceptivo depositado por la huella del pincel es a los impresionistas. A partir del uso y difusión del dispositivo fotográfico la mano quedará desvinculada, por primera vez en la historia de la representación occidental, del débito artístico para la creación de imágenes funcionalmente estéticas. Por encima de la habilidad manual académica anterior, el ojo cristaliza como órgano sensitivo especializado en el registro físico de las imágenes del mundo. La destreza manual ha sido desbancada por la agudeza visual y desde entonces el hombre caminará continuamente con una nueva y poderosísima prótesis adherida a su aparato de visión: el objetivo de la cámara que filtra las imágenes de la realidad, constituido en auténtico modelo de representación artística y científica de la realidad urbana⁷. Sustitución que como bien indica el propio Nadar, no debe agotarse en los efímeros conocimientos técnicos que entraña el manejo del nuevo dispositivo, sino en la apuesta teórica -antes que práctica- que entraña la introducción del objetivo fotográfico en el marco de toda la tradición pictórica anterior desarrollada desde el Renacimiento. De la misma forma que la pintura de caballete sustituyó a la pintura mural en la edad moderna, en la contemporaneidad, el trípode se irá abriendo paso sobre cualquier otro sistema de representación, situándose así, en el centro de esta fisura histórica de hondas raíces existenciales que ha servido para que se sienta abrir la primera brecha en toda la tradición artística que se desarrolla desde el Renacimiento.

En último lugar, y derivado de todo lo anterior, tanto en los cuadros impresionistas como en las tomas urbanas del momento, podemos observar unas características estéticas comunes. La perspectiva espacial albertiana comienza a ser minada por la entrada en escena de un nuevo elemento: la puesta en funcionamiento libre del Punto de Vista instaurado por el dispositivo fotográfico. Desde este momento, las referencias objetivas de espacio y de tiempo positivistas comenzaban a ser traicionadas por el mismo dispositivo del que se había servido para legitimar el carácter científico de su cosmovisión documental.

Sistema de visión que empieza a ser agitado bruscamente mediante las vistas urbanas reflejadas en las obras de los impresionistas. Los cuadros de parques y calles realizados por Pissarro y Monet en los años setenta, no pueden (des/com)prenderse sin las instantáneas fotográficas llevadas a cabo en los sesenta por fotógrafos como Adolph Braun, Hippolyte Jouvin, o el mismo Nadar sobrevolando París. El punto

6. A partir de entonces, podremos observar una misma línea evolutiva que comenzando con la improvisación del rastro del pincel, continúa con el automatismo químico de los haluros de plata, y desemboca en el *pixel* ("pictures elements") de las imágenes de síntesis contemporáneas.

7. No es de extrañar que los dos padres de la fotografía contemporánea, entendida ya como medio de expresión propio no sujeto a patrones artísticos anteriores o a credos ideológicos restrictivos, Eugène Atget y Alfred Stieglitz, se dediquen ambos, a hacer de la metrópolis -en el primer caso París, y en el segundo, New York-, la fuente inagotable de sus respectivas producciones fotográficas.

de vista renacentista anterior coincidente con el lugar de un espectador fijo y estático, comienza a agitarse ante unas imágenes que no son tomadas a la altura del eje óptico de visión humano, y cuya percepción no depende de una situación estática y única. Circunstancias que comenzarán a evidenciar en la superficie de representación, tanto de unos (impresionsitas) como de los otros (fotógrafos), un renovado interés por lo anecdótico y el dato azaroso, -dos características de vital importancia para entender todo el arte de vanguardia posterior.

Igual que con la línea y el espacio, ocurre con el color; terreno que parecía estar reservado por el momento, para uso exclusivo del pintor, comenzaría desde los inicios impresionsitas a manifestar una participación común por parte del fotógrafo por cuanto su conocimiento estaba en relación con las investigaciones simultáneas llevadas a cabo en el campo de la óptica química: "*Teoría de los Contrastes Simultáneos*" del propio Chevreuil, publicada el mismo año de la invención de la fotografía. Manet, tal como luego harían los impresionistas, tuvo ocasión de conocer desde el año de 1867, a través del libro compilatorio del entonces Director de Bellas Artes de París Charles Blanc, las teorías más recientes sobre la luz y la información visual recuperadas y volcadas a lo largo de todo el siglo XIX, al socaire del positivismo científico empeñado en identificar las ciencias de la visión con las ciencias de la representación: desde el romanticismo de Johann W. Goethe, "*Farbenlehre*" (1810); hasta la más concienzuda erudición del grupo de los científicos: desde M-Eugène Chevreuil, "*De la loi du contraste simultane des couleurs*" (1839); y Hermann Van Helmholtz, "*Handbuch der physiologischen Optik*" (1850); hasta el citado Blanc, "*Grammaire des arts du dessin*" (1867).

2. TOULOUSE-LAUTREC: MÁS ALLÁ DE LOS LÍMITES DE LA REPRESENTACIÓN IMPRESIONISTA

Toulouse-Lautrec, por su particular lucidez y personalísima inteligencia de hombre adelantado a su época, supo adoptar el impresionismo a la propia vida mundana con que hubo de convivir a diario. Además, Lautrec conocía y amaba el trabajo de los fotógrafos, tal como demuestra el célebre fotomontaje que le hiciera en 1894⁸ su amigo Paul Sescou, en el que el pintor aparece retratado en una misma fotografía como modelo (fotográfico) y como autor (pintor), en un claro guiño de complicidad con el nuevo modelo autorreferencial instaurado por el dispositivo fotográfico. Pero sobre todo, Lautrec representa la entrada del mundo del arte en el sistema comercial de la Publicidad, y esta entrada se iba a producir obviamente, no de la mano de la fotografía sino de la pintura. Y ello, por la simple razón que hasta ahora han obviado

8. De las buenas relaciones mutuas que mantenían unidos a ambos personajes -fotógrafo y pintor- también buena muestra el cartel que hiciera Lautrec ese mismo año para el estudio de Sescou, sito en la Plaza Pigalle de París.

la mayoría de los estudios de la imagen (foto)publicitaria: la carga de imagen realista y documental con que el positivismo decimonónico había teñido desde su nacimiento el registro fotográfico.

Sin embargo, y al margen de algunas diferencias técnicas, lo que hará el cartel (de Toulouse-Lautrec) en los orígenes de la Publicidad, es en nuestros días terreno abonado casi exclusivamente para la imagen fotográfica; lo que viene a demostrar bastante a las claras que el uso de un medio u otro, —ora el cartel, ora la fotografía—, dependía en cierto modo de la mayor facilidad de acomodación a los sistemas de reproducción mecánicos derivados de la litografía como precedente del cartel, más adelantados que los sistemas del fotograbado, aparecidos en la prensa de la época para reproducir las primeras imágenes fotográficas, y cuyos efectos resultaban a la postre aún demasiado toscos y excesivamente indefinidos.

En cualquier caso, podemos comprobar en los carteles de Lautrec una mirada más próxima del ojo del fotógrafo que del ojo del pintor. Lautrec asiste a retratar la vida nocturna de los cabarés y de los espectáculos de variedades que comienzan a proliferar por la metrópolis, con la actitud del cronista o del fotógrafo que se camufla entre la multitud para traernos el documento más espontáneo y directo de un mundo vedado a la luz del sol. Es casi obligado recordar la misma mirada de fotógrafos como Nadar, cuando observamos *affiches* como *Reine de Joie* (1892), —[Ilustración II]—, en el que ante una reunión de burgueses sentados a la mesa, el pintor se ha detenido para registrar el primer plano de una hermosa joven que enfundada en un traje rojo se abalanza sobre el cuello de un rico burgués entrado en edad, calvo y un tanto repugnante en su obesidad. La imagen resulta amputada como si de una toma fotográfica se tratara, y la perspectiva en la que aparece el bodegón del primer término de la mesa antes de recoger la visión de un hombre que se situara delante de ellos, parece proceder de un escondido dispositivo óptico que desde algún rincón insospechado ha captado *in fraganti* a los dos protagonistas.

En otro célebre cartel de un año más tarde, realizado para el espectáculo del *Divan Japonais* (1893), —[Ilustración III]—, aparece nuevamente la perspectiva comprimida similar a la que produce el teleobjetivo fotográfico. En primer plano vuelven a figurar los mismos personajes, que esta vez sí, conocemos sus nombres. Se trata de la célebre bailarina de la época, Jane Avril: símbolo una vez más de la *femme fatal*, resumida con la mancha negra de su cuerpo y el rojo encendido de sus labios y de su pelo. Junto a ella aparece la figura del burgués, —representado esta vez por un famoso crítico literario de la época. Éste, más que mirar al espectáculo, parece sumamente concentrado en disfrutar de la mirada de ella, —antes que del propio espectáculo—, comprimiendo sus labios en un claro gesto libidinoso de incontinencia senil. Ambos personajes vuelven a aparecer en un imposible escorzo, y registrados por un Punto de Vista que parece delimitado por la mirilla de la cerradura del palco en el que se sitúa la escena, —tal como haría un *reporterman*.

Y ello, porque para Lautrec, igual que para Nadar, la representación no era un acto exclusivamente visual, sino también de aspecto psicológico. O mejor aún, la percepción

de la obra de arte incluye además de su percepción visual, su connotación psicológica. Podemos concluir y sintetizando con Argan (1975: 165), que de la misma forma que la fotografía de Nadar anticipa el impresionismo, la pintura de Lautrec supone el sello de defunción para un movimiento que había introducido la relevancia de la percepción visual, pero que se había agotado en los estrictos márgenes de la percepción denotativa.

3. MANET: MÁS ACÁ DE LOS LÍMITES DE LA REPRESENTACIÓN IMPRESIONISTA

Por las mismas fechas en que Lautrec realiza estos carteles, el *alma mater* de los impresionistas, Edouard Manet, se despediría de este mundo con un cuadro que puede ser considerado como de obra póstuma de reconocimiento hacia la fotografía. Se trata de su célebre “*Bar del Folies-Bergères*”, de 1882 –[Ilustración IV]–. En un primer momento, la camarera del primer término parece desviar con suavidad la cabeza hacia un lado, para dejar ver tras ella el mundo de la representación vociferante y encendida que corre por el interior del local. Pero a poco que nos detengamos a analizar el cuadro, comprobaremos que hacia quien se dirige la mirada de la camarera es hacia el individuo que aparece delante de ella en fuera de campo, y que sólo podemos saber de él a través de su imagen reflejada en el espejo.

Por otra parte, el gesto de abandono y de distracción melancólica que refleja la mirada de la muchacha queda implícitamente dedicado a otro personaje ficticio que en ningún momento aparece en el cuadro, porque se trata de un sujeto nuevo, cuyas características no son físicas (el pintor), ni sociales (el burgués que se aposta sobre la barra en el cuadro), sino puramente actanciales y discursivas: nos referimos al sujeto de la representación. Que no es otro que aquél que se activa en fotografía a través fundamentalmente de las marcas enunciativas de la/s mirada/s y el espacio insinuado por ella/s, dentro y fuera del cuadro.

Sujeto, por lo tanto, hecho presente aquí por la figura del narrador ejemplificado en la mirada de la camarera, y la figura del narratorio (el burgués de la barra del local), que anuncia el dispositivo óptico de visión fotográfico, capaz de aunar en un mismo corte espacio-temporal la mirada de la modelo y la mirada del autor en una perspectiva infinita que se pierde por el fondo del cuadro, para encontrarse en el único punto de vista común donde convergen todas las miradas: la imagen (de una mirada) frente al espejo. El cuadro que nosotros vemos no es el cuadro que la camarera ve, a través de una mirada que, precisamente por ello, rehúye nuestra mirada. Mirada que a consecuencia ha quedado extraviada en una dirección incierta, sabedora del cataclismo que supone la introducción en el cuadro del nuevo sujeto (actancial) de la representación. Nuestra mirada parece identificarse con más precisión con la mirada de ese sujeto (espectador) que se aposta en la barra, y del que nada sabemos –salvo que está mirando. El pintor aquí se hace por lo tanto espectador de su propia creación, en un proceso de fagocitación autorreferencial que tiende a borrar los límites y el

papel preciso de su presencia, tras las huellas de un dispositivo perspectivo más poderoso: el dispositivo fotográfico.

Por todo lo cual, lo que finalmente parece connotar el gesto melancólico de la sonrisa de la camarera, es el gesto de resignación de quien sabe debe abandonar su mirada bajo el control de un nuevo sistema de representación tanto más poderoso, cuanto que tiene el poder de incluir en una misma superficie el campo de la representación mostrada: lo que el hombre de la barra-enunciador-modelo- ve; y el campo de la representación insinuada: lo que la camarera-enunciataria o espectador modelo dentro del cuadro- ve, mediante el artificio del espejo. Superficie reflectante por añadidura, donde aparecen pintados los círculos blancos de las luces eléctricas de un mundo que comenzaba a renovarse al hilo de los nuevos cambios provocados por las nuevas tecnologías industriales, en relación evidente con el propio espacio lumínico que se encienden en las copias fotográficas.

La simbología del cristal y de su uso como reflejo especular comienza en las postrimerías del renacimiento manierista con tintes de deformación anamórfica de la perspectiva central, y se retoma a lo largo del siglo XIX de la mano de los románticos (Friedrich) y simbolistas (Redon), fundamentalmente para connotar la apariencia de un sujeto que en la presencia de su imagen congelada reduplica y alarga su existencia hasta donde abarca el espacio de su mirada. *Glacé* en francés significa a la vez: cristal, espejo y helado; y en el sistema de asociaciones culturales de nuestra occidentalidad simbólico-plástica (desde Narciso hasta Velázquez), ha sido utilizado como fuente primaria de nacimiento y flujo de todas las cosas, (incluida la propia re-presentación); o como congelación estéril que aventura la inevitable muerte de todo lo presente. Por lo tanto la pervivencia de unos mismos detonantes narratológicos frente al uso del espejo y/o de la cámara fotográfica, puede ser entendido desde ahora a partir de su connivencia mutua con el par epifánico (vida) y escatológico (muerte), que habita en cada uno de nosotros, (Eros y Thanatos), por medio del poder refundador de la mirada. No resulta casual que en los orígenes del nacimiento fotográfico, surgiera una (¿extraña?) práctica muy extendida por fotografiar la (imagen de) muerte⁹.

Pero los puntos de concomitancia con la visión fotográfica no se agotan aquí, pues a semejanza del célebre retrato que hiciera Paul Sescou para Lautrec, vuelve a fingirse ahora ese *alter ego* de la figura de la camarera, que en su desdoble especular aparece junto a la figura de un personaje masculino situado hacia una esquina del cuadro, en un corte amputado que anuncia el fuera de campo de las imágenes fotográficas, en el más puro estilo usado por el propio Lautrec en sus carteles. La mirada de la pintura de ella, deja paso aquí a la mirada fotográfica que se prolonga más acá y más allá de los límites de visión permitidos al ojo del pintor.

9. Véase si no el caso del principal y primer defensor de la fotografía sobre papel en Francia, Hypolite Bayard, quien conseguiría exponer en la primera muestra pública de fotografías realizada en París, la imagen de su propio autorretrato en forma de suicidio -en este caso, motivado. O el caso más sorprendente de la primera aplicación de la fotografía a la medicina forense, donde surgió la moda de fotografiar la pupila del muerto en un intento por recuperar de su última mirada la imagen grabada de su homicida.

4. CONCLUSIONES FINALES

A partir de todo lo anterior, podemos decir que la difusión de la fotografía hacia finales del último cuarto del siglo XIX comenzaba a imponer no sólo una nueva visión, sino lo que es más importante una nueva cosmovisión, entendida ésta como el sistema intelectual que domina en una época para referir las relaciones existentes entre los individuos y el mundo que ellos mismos *representan*. La fotografía introducía entonces no sólo “una visión nueva de una existencia antigua” (Gay Lussac, 1839), sino una nueva manera de conquistar el mundo. La imagen-foto, por su doble carácter de sistema simbólico de expresión, y de medio de representación gráfica de la realidad, goza del enorme privilegio de aunar en una misma imagen el poder de la documentación referencial –lo real– y el poder de la revelación plástica –la autoexpresividad del medio:

“La fotografía, precisamente por su adhesión a *la realidad*, y al mismo tiempo por su indiscutible cualidad de extrínsecadora de la *personalidad del fotógrafo*, puede pues, constituir un delicadísimo espía de nuestra actitud estético-perceptiva en una determinada época y puede pues, constituirse siempre, principalmente, en una de las fuentes para el conocimiento –estético además de científico– del comportamiento artístico de una civilización” (Dorfles, 1973: 84; cursivas en el original).

La fotografía, entendida como el motor del cambio estético-perceptivo operado en la historia del arte en su transición desde la época primitiva a la modernidad (Cámara Oscura), y de ésta a la contemporaneidad, (Cámara Fotográfica), puede servirnos para acceder al sistema de conocimiento que el hombre contemporáneo describe en su relación con los medios de representación simbólica de la realidad.

'Nueva Visión' de la naturaleza referencial, y por lo tanto de su representación artística, que tiene que ver con la apuesta epistemológica esencial que introduce la fotografía en el ámbito de la percepción estética –impresionista– y del conocimiento –científico-fenomenológico–; pues al elevar las alturas síquicas del pensamiento humano por encima de los umbrales del mundo visible, desembarazará definitivamente a la representación plástica de los problemas analógicos del nivel de parecido mimético que se mantiene entre la escena representada y el referente mostrado.

Sistema de representación que sirve para hacer coincidir en un mismo marco un dato supremo: el valor que comienza a dársele al ojo como órgano cognitivo (perceptivo) de reconocimiento activo, por encima de su antiguo valor de órgano visual (sensorial) de recepción pasiva. Impulso que se verá favorecido al socaire del resurgimiento que cobra ahora el papel del sujeto en la configuración de la imagen y su relación con el mundo de la representación, a través de una nueva episteme de las ciencias de la visión encaminada a la configuración de una Psicología científica de la Percepción integrada en el paradigma intersubjetivo y cognitivista. Corriente que tenderá a desarrollarse siguiendo las pistas que arroja el problema de la visión en su encuentro con la profundidad del espacio urbano y su correlato plástico-bidimensional en la obra de arte. Pero si es verdad que el arte no es una traducción

de las características sensoriales organizadas en función de las peculiaridades del medio, la fotografía en tanto que imagen de representación no puede ser entendida tampoco como copia mimética de la realidad. De tal manera que ni en el más bajo nivel de la percepción, aquél que tiene lugar dentro de nuestro sistema fisiológico de visión, existen “miradas inocentes”, tal como lo ha constatado el profesor Gombrich:

“La historia del naturalismo artístico, desde los griegos hasta los impresionistas, es la historia de un experimento logradísimo, el del descubrimiento real de las apariencias... El único interrogante que tenemos que poner en tal descripción afecta al término 'descubrimiento'. No se puede descubrir más que lo que siempre estuvo ahí. El término presupone la idea del ojo inocente, o sea la idea de que realmente 'deberíamos' ver esas manchas coloreadas de las que hablaba Berkeley, y que una especie de pecado original nos ha llevado a transformar y corromper la belleza que nos fue otorgada para que la contempláramos”. (Gombrich, 1959: 283; cursivas en el original).

La “no existencia de la mirada inocente” en Gombrich, es un postulado espetado contra toda la tradición filosófica anterior, que desde la “*Teoría de la visión*”, en Berkeley, y la “*mirada inocente*” de Ruskin (1856), –“*Todo el poderío técnico de la pintura depende de que recobremos lo que pudiera llamarse la inocencia del ojo, o sea una especie de percepción infantil..., sin conciencia de lo que significa, tal como las vería un ciego si de pronto recobrara la vista*”– pretendía ver en la obra de arte la reproducción análogica de lo real. Con esta idea, fraguada a mediados de nuestro siglo, Gombrich enterraba definitivamente la pretendida cientificidad de la mirada de los (pintores) Impresionistas o de los (Fotógrafos) Realistas, en el último cuarto del siglo XIX. Demostrándose así que la percepción de la obra de arte decimonónica, antes de constituirse como una manifestación de naturaleza más naturalista –Realismo– o más abstraccionista –Impresionismo–, constituyen dos modos, dos miradas, distintas pero convergentes, del empirismo positivista que los engendraba.

Pues, como Nadar primero, y Toulouse-Lautrec después supieron ver, nada se encuentra aislado en sí, sino en estrechas relaciones interna –con los mismos elementos que interactúa–, y externa, –con la propia mirada que introduce el sujeto en su apreciación suprapercéptica–. Como dijo John Berger: “*Nunca miramos a las cosas aisladas. Miramos a las cosas y a la relación que mantienen con nosotros mismos*”. Y ese es en definitiva el trabajo del fotógrafo que vendría a sumarse a la primera aventura impresionista, de la mano de artistas como Manet, Toulouse-Lautrec, o Edgar Degas, por citar algunos de los casos más preclaros y aquí tratados.

Resulta desde este momento fácil de entender el Impresionismo como el final de la búsqueda pictórica por colmar sus ansias de realidad, y el principio del encuentro con lo real fotográfico; último desmerecimiento en este despertar de los sueños de la tradición académica, con que Renoir y Pizarro comenzaron a entornar sus ojos por que no les alcanzara hasta sus retinas la basura de tantos siglos de 'pintura de ficción'. La fotografía es la medusa que se desmerece sobre el espejo de la representación occidental tras doscientos años de adormecimiento soporíferos. Aletargamiento óptico producido

por el efecto de somnífero que engendró siempre el arte académico. Tradición que presenta sus precedentes más inmediatos en el romanticismo anglosajón –Turner y Friederich, sobre todo– de principios de la misma centuria, y que encuentra su colofón último en la destrucción del espacio euclidiano emprendida por las primeras vanguardias– desde los posimpresionistas Cezanne y Van Gogh; hasta la etapa cubista en Picasso y Braque. Con ellos se inicia una nueva revolución, entendida antes que como nueva forma de representar como nueva forma de mirar al cuadro. Revolución que será llevada a cabo por las vanguardias europeas de principios del siglo XX, en un segundo capítulo póstumo de aquella misma revolución iniciada en el siglo XIX, –desde los Románticos hasta los posimpresionistas– que es la que aquí hemos querido siquiera dejar señalada.

5. BIBLIOGRAFÍA:

- ARGAN, Giulio Carlo (1975):** EL ARTE MODERNO (2 vol). Madrid: Akal, 1991
- BERGER, John (1972):** MODOS DE VER. Barcelona: Gustavo Gili, 1975.
- CORONADO, Diego (1996):** TEORÍA E HISTORIA DE LA REPRESENTACIÓN FOTOGRÁFICA. Tesis Doctoral leída y premiada por la Universidad de Sevilla.
- DORFLES, Giulio (1973):** DEL SIGNIFICADO A LAS OPCIONES. Barcelona: Lumen, 1975.
- FRIZOT, Michel (1987):** DU BON USAGE DE LA PHOTOGRAPHIE: UNE ANTOLOGIE DE TEXTES. París: Ministère de la culture et de la communication.
- GIBSON, James (1950):** LA PERCEPCIÓN DEL MUNDO VISUAL. Buenos Aires: Infinito, 1971.
- GOMBRICH, Ernest (1959):** ARTE E ILUSIÓN. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- GÖTZ Adriani (1988):** TOULOUSE-LAUTREC: THE COMPLÈTE GRAPHIC WORKS. London: Thames and Hudson.
- KRAUSS, Rosalind (1990):** POUR UNE THÉORIE DES ÉCARTS: HISTOIRE ET THÉORIE DE LA PHOTOGRAPHIE. París: Mácula.
- RAMÍREZ, J. Antonio (comp, 1998):** HISTORIA UNIVERSAL DEL ARTE. TOMO IV: EL MUNDO CONTEMPORÁNEO.
- SOUGEZ, M.^a-Loup (1988):** HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA. Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra. N° 12.



Ilustración I: Los NADAR entrevistando a Chevreuil.
Fotografía publicada originalmrnte en el Journal Illustré, el 05/09/1886.



Ilustración II: TOULOUSE-LAUTREC (1882): "Reine de Joie".
Cartel para espectáculo de variedades.



Ilustración III: TOULOUSE-LAUTREC (1883): "Le Divan Japonais".
Cartel para espectáculo de variedades.



Ilustración IV: EDOUARD MANET (1882): "Bar del Folies-Bergères".