



# CARIBEÑA DE CIENCIAS SOCIALES

latindex IDEAS EconPaper's Dialnet MIAR InDICES CSIC Scopus

## UNA MIRADA SOCIOLOGICA A LA ÉPOCA TEMPRANA DE LA FOTOGRAFÍA

**Noemi Díaz Rodríguez**

Universidad de Oviedo

ORCID 0000-0001-5363-366X

[diazrodrigueznoemi26@gmail.com](mailto:diazrodrigueznoemi26@gmail.com)

Para citar este artículo puede utilizar el siguiente formato:

Noemi Díaz Rodríguez: "Una mirada sociológica a la época temprana de la fotografía", Revista Caribeña de Ciencias Sociales (vol 11, Nº 9 enero-marzo 2022, pp. 38-48.) En línea:

<https://www.eumed.net/es/revistas/caribena/enero-marzo22/fotografia>

### RESUMEN

El siguiente ensayo propone una reflexión social y antropológica sobre la fotografía como un nuevo medio de reproducción visual. El ensayo parte del estudio de las imágenes, su poder y su relación con el ser humano (los retratos), hasta comprender las distintas emociones y sensaciones que éstas provocan en él: el miedo, la percepción del "yo" y la sustracción del alma fotografiada. Del mismo modo, se propone una comparación entre la recepción pictórica y fotográfica, al ser dos artes contrarias a la vez que semejantes.

**Palabras clave:** Sociología, fotografía, pintura, alma, retrato.

### A SOCIOLOGICAL LOOK AT THE EARLY DAYS OF PHOTOGRAPHY

#### ABSTRACT

The next essay proposes a social and anthropological reflection on photography as a new means of visual reproduction. The research starts from the study of images, their power and their relationship with the human being (portraits), until understanding the different emotions and sensations that they provoke in him: fear, the perception of the "I" and the subtraction of the soul photographed. In the same way, a comparison is proposed between pictorial and photographic reception, as they are two opposite arts as well as similar.

**Key words:** Sociology, photography, painting, soul, portrait.

#### INTRODUCCIÓN

El poder de las imágenes es un campo de estudio sobre el que se ha especulado en varias ocasiones, más aún cuando son empleadas conscientemente como un arma válida de manipulación social (un ejemplo sería la propaganda bélica). No obstante, las imágenes ya presentaban poder (ya fuese místico, curativo, sexual, moral) antes incluso de que se diese su reconocimiento, algo que, evidentemente, varía en función al contexto histórico y, sobre todo,

social. Con todo, las imágenes presentan unas fortalezas u otras, y generan distintos impactos en cada tipo de público.

La finalidad de este trabajo consiste en analizar dos elementos clave: por un lado, las distintas consideraciones sobre la pintura y la fotografía. Por otro lado, la dificultad de la segunda para ser admitida como arte, así como vislumbrar las razones que explican este hecho. Para ello, es necesario entender este campo de estudio dentro de un contexto determinado (cuando la pintura y la fotografía se encuentran juntas, por primera vez, en escena), y estudiar las distintas reacciones en su nuevo público. Es, pues, una aproximación sociológica sobre la recepción de la imagen fotográfica.

## **LA HISTORIA SOCIOLOGICA DE LA IMAGEN**

Para el desarrollo de este apartado, se destacarán muchas de las cuestiones expuestas por David Freedberg y que se consideran acertadas. En su obra, *El poder de las imágenes* (1992), por medio del discurso de la recepción de las imágenes a lo largo de la historia, pretende eliminar esa jerarquía entre las imágenes artísticas y aquellas que no han sido contempladas por el mundo del arte. Entiende que, realmente, toda imagen genera una respuesta en el espectador, luego todas ellas deberían ser contempladas bajo un mismo estudio social. De hecho, dicha desjerarquización de las imágenes no es exclusiva de los antropólogos de las imágenes<sup>1</sup>, sino que ya es defendida por los autores de la Cultura Visual desde distintos puntos de vista. Algunos, como W.J.T. Mitchell apoyarán esta nivelación (Guasch, 2003), al considerar que todas las imágenes, inclusive también las extra-artísticas<sup>2</sup>, son objeto de estudio. Al mismo tiempo, desde la Cultura Visual se retomará el anterior razonamiento de la Escuela de los Annales Francesa, de que las imágenes (en plural) pueden ser entendidas como objetos documentales, hijas de su tiempo, representativas de una época. Sin embargo, al afirmar esto, algunos de sus teóricos eliminan por completo su categoría estética, que entienden por innecesaria. Otros, como Jean Claude Schmitt, añaden que no sólo se debe comprender a la imagen como un objeto documental, sino que su propia faceta estética es útil para el conocimiento histórico.

Una vez que formula la idea de nivelación, Freedberg también desarrolla esta capacidad de las imágenes para representar a la historia, a las sociedades. Es consciente de que el ser humano tiende a observar lo ajeno no como algo simplemente distinto, sino contrario. En este sentido, a lo largo de la historia se ha disgregado el arte entre lo occidental y lo no-occidental, entendiéndose como válido y digno de estudio únicamente lo primero. Desde aquí, Freedberg entiende lógica una recepción a las imágenes distinta en función a la cultura, pero denuncia el rechazo occidental a considerar como impropio de sí mismo repetir algunos comportamientos de aquellas sociedades entendidas como inferiores (es decir, no-occidentales, luego menos avanzadas).

---

<sup>1</sup> Junto a Freedberg, Hans Belting es uno de los autores más destacados dentro de esta perspectiva antropológica.

<sup>2</sup> Hablamos de toda imagen que no es objeto de la historia del arte, por no considerarse merecedora de tal categoría o no encajar en el discurso hegemónico del arte.

Esto se relaciona, sobre todo, con la consideración de lo mágico y lo divino en el arte, es decir, con poderes otorgados a las imágenes. El mundo occidental suele renegar de este carácter chamánico, al entenderlo propio de culturas no-occidentales, “ingenuas”, por el hecho de mantener la creencia en esos poderes *mágicos*. En este sentido, Freedberg (2018) nos apunta la importancia lingüística de esta palabra, que asociamos a mago, a sobrenatural. Si la aplicamos a las imágenes, y estas se vuelven sobrenaturales, en lo que a términos de *viveza* se refiere, provocan miedo.

Sin embargo, esta apreciación, hoy en día, genera una situación bastante ilógica. Por un lado, obviamos tanto la cultura como el arte “ingenuo” de los grandes estudios y, de acuerdo con Freedberg (2009), realmente, poco lo separa de la esencia de los exvotos cristianos. Aquí, evidentemente, entraría en el debate la supremacía religiosa del cristianismo, gracias a la cual dichas ofrendas quedan impermeabilizadas ante esta controversia. Por otro lado, Occidente se eleva a sí mismo, pero, pese a que sus obras alcancen el más alto precio en las subastas, aquellas “no-occidentales” no quedan realmente tan atrás, sino que también llaman la atención<sup>3</sup>. Es decir, podría aventurarse que Occidente reniega de ese concepto de “cultura menos avanzada” a conveniencia propia. Incluso, en ocasiones, llega a ocurrir una apropiación: ¿por qué se tiende a considerar como propio de Occidente el arte egipcio, al subrayarlo en los libros de Historia del Arte, pero separándolo completamente del africano, que además se omite en dichos escritos? La etiqueta de “exótico” proviene más de esta aparente necesidad de diferenciarse del otro que de una supuesta consideración de objeto extravagante, inusual o insólito.

De acuerdo con Freedberg, si decimos que el tratamiento de las imágenes debe ser universal (a todas las imágenes), las reacciones que éstas provocan también pueden afectarnos a todos por igual, sin distinciones de clases. Por lo tanto, a lo largo de este trabajo se optará por seguir varias de las pautas del método de Freedberg, sobre la consideración de imágenes como elementos que provocan reacciones y en cómo pueden leerse dichas reacciones en distintas culturas, en cuyo fondo guardan más similitudes entre sí que diferencias ya que, al fin y al cabo, no dejan de ser respuestas antrópicas. Estas reacciones derivan, en buena medida, del uso de las imágenes, ya sea curativo, como refuerzo a un recuerdo, representativo, etcétera.

## **PINTURA VS. FOTOGRAFÍA**

*“En la fotografía hay una realidad tan sutil que llega a ser más real que la realidad”.*  
Alfred Stieglitz.

¿Qué diferencias existen entre la pintura y la fotografía? La aparición de la fotografía en el S. XIX marca un cambio con respecto a la manera de entender las imágenes: la realidad

---

<sup>3</sup> Cabe precisar que, si bien es cierto que la inmensa mayoría de sus interesados son coleccionistas especialistas en ese tipo de arte, otro de los sectores no deja de ser el de clase alta, adinerada, que en muchas ocasiones únicamente busca síntomas de prestigio con la adquisición de este tipo de obras.

pasa a ser representada en su manera más fidedigna (en lo que a visualmente se refiere). Sin embargo, pese a su realización en papel, al igual que un dibujo, suscita una manera de ver y de entender la imagen distinta a la pictórica. No es la facilidad de ver la pincelada lo que únicamente separa a estas dos artes, sino su objetividad (al menos, la inicial).

¿Qué invento podría ser más androcéntrico que aquel que emplea el mismo mecanismo del ojo humano? Desde sus comienzos, la fotografía se presenta como el paradigma de la invención tecnológica, pero no artística. Nace al margen de su consideración como arte, pero relacionado con él<sup>4</sup>. Visto con retrospectiva, sería factible entender este punto como una posible estrategia de mercado, introduciéndose en este nuevo ámbito como una “intrusa”, pero tampoco existe base científica para asegurarlo.

De una forma u otra, los primeros fotógrafos son pintores. Cada uno de ellos practica y defiende esta nueva técnica en base a sus intereses, pero su empleo no condiciona sus respectivas carreras artísticas, ni mucho menos las degrada. Sin embargo, los pintores que dan el salto definitivo a la fotografía, o aquellas personas que se introducen directamente en este nuevo arte, son desde un inicio menospreciadas, como “intentos de artista” o “pseudoartistas”.

Cabe preguntarse si estas críticas podrían venir patrocinadas por personalidades egocéntricas, que no entendían como algunos pintores habían optado por este nuevo campo “artístico”, opinión derivada del clima de discusión entre la pintura y la fotografía. Otra forma de entender esta situación sería admitir que, la propia fotografía y los primeros fotógrafos, pusieron trabas a su desarrollo, al comenzar su práctica por medio de imágenes que remitían a las pictóricas (es lo que se conoce como pictorialismo fotográfico).

Con todo ello, nos encontramos ante un contexto ambiguo. Ambas artes se retroalimentan desde un inicio, empleando metodologías de una u otra práctica. La pintura detesta desde un inicio a la fotografía pese a utilizarla, e incluso, tiene más semejanzas con la fotografía de las que le gustaría admitir. Lo mismo sucede con la fotografía, hasta el punto de que ésta se desarrolle por etapas o, mejor dicho, estilos, a la par que los pictóricos.

No obstante, no debemos olvidar que, si estas semejanzas se hubiesen dado por válidas, el carácter único de la pintura desaparecería. En muchas ocasiones, es el miedo a admitir el poder fotográfico lo que padecen los defensores del arte entendido como hegemónico, pictórico. Más que poder, son las características de otro tipo de “nuevo arte”, que no debe entenderse como mejor o peor que el pictórico, sino como algo sencillamente distinto. De acuerdo con Walter Benjamin, dicho miedo genera rechazo ante cualquier forma distinta al convencionalismo pictórico:

---

<sup>4</sup> Quizás, el contexto más exagerado de empleo meramente técnico de la fotografía sea la revolución científica holandesa del S. XVII, al emplear la cámara oscura en el desarrollo del género paisajístico, aunque no deje de ser una invención y práctica que nos retrotrae al propio Aristóteles. Estas panorámicas holandesas se relacionan con la propia amplitud de miras de la autora Svetlana Alpers, que estudia el desarrollo pictórico holandés -y extrapictórico- a la luz de todos los acontecimientos de dicha época, entre ellos, el empleo de la fotografía.

Se puso todo el empeño en dilucidar si la fotografía era o no arte, sin preguntarse jamás si la invención de la fotografía transformaba la naturaleza del arte. Y de la misma manera procedieron los teóricos del cine y eso que los problemas que planteo la fotografía a la estética tradicional eran un juego de niños comparados con los que suscitaría el cine. (Benjamin, 2019, p.28).

## EL ARTE EN LA ERA DE LA REPRODUCCIÓN MECÁNICA

¿Acaso se devaluó la importancia de los libros con la imprenta?, entonces, ¿por qué se pensaba que ocurriría un deterioro artístico con la fotografía? La “era de la reproducción mecánica de las imágenes”, tal como la define Walter Benjamin, generó una nueva sociedad que poco a poco estaba configurándose, pero todavía no era consciente hasta qué punto: una sociedad totalmente icónica. En ella, ocurren dos cuestiones fundamentales.

La primera es la problemática entre el arte y su reproducción. Esencialmente, ¿qué diferencia existe entre un copista de cuadros y un negativo fotográfico? ¿acaso ambas prácticas no generan una reproducción de una imagen primigenia? Sobre este tema, Benjamin (2019) acusa una principal diferencia, causante de tal problemática: la confianza que se le otorga a un instrumento mecánico, es decir, la diferencia entre una copia mecánica y otra manual. Por otro lado, menciona la concepción decimonónica de autenticidad: si algo es auténtico debe ser original y único.

No obstante, la discusión surge cuando la fotografía puede captar algo que se entiende por *auténtico*, como es el denominado *aquí y ahora*. Si las líneas de la autenticidad se desdibujan, ¿no lo harían también las del arte? De hecho, el autor llega a considerar que tal atentado contra las bases del arte supone, como síntoma de resistencia, el origen de *ars gratia artis* (Benjamin 2019). Es cierto que apunta varias razones más, pero en buena medida derivan de las mencionadas: la rapidez de la máquina con respecto al ojo, la percepción de elementos que la visión humana no percibe, etcétera. A estas consideraciones, Freedberg (2018) añade una ventaja más para la fotografía. En términos de generar una sensación de autenticidad se refiere, también influye el tamaño de la imagen, algo que la fotografía puede trabajar a su gusto, incluso para conseguir que lo representado esté a la misma escala que el original.

La segunda cuestión es la democratización de la mirada. El arte ya no puede ser considerado como una cuestión elitista, sino que pertenece a los ojos de todo el mundo (y, por tanto, a sus opiniones y experiencias). Quizás, esta sea otra de las tantas razones por las que la llegada de la fotografía provocó tanto malestar entre los defensores de la pintura. La fotografía no sólo podría ser consumida por toda la sociedad, sino también realizada por ella. Frente a esto, la pintura era concebida como una práctica en la que el *artista* expresaba cierta

característica divina, al ser capaz de realizar (más bien, representar) creaciones de manera semejante a un Dios, pero una semejanza no es una representación exacta<sup>5</sup>.

Por otro lado, debe considerarse la insensibilidad que tal cantidad de imágenes ha provocado en el público. Nos encontramos en una nueva era visual, distinta a las anteriores por la mejora de su difusión, pero, sin embargo, parece que estamos más desinformados que nunca, por tal sobrecarga de información. Con ello, quizás sí veamos las imágenes que nos rodean, pero pocas veces las observamos.

En base a lo expuesto hasta aquí, la sociedad occidental considera como “primitivos” a quienes dos siglos atrás sentían pavor ante su propio retrato. Actualmente, nos sentimos incapaces de comprender tal sentimiento. Estas emociones siguen existiendo, solo que camufladas o transformadas a causa de nuestro propio contexto. Así, respectivamente, pasamos del miedo a la aversión o al deseo constante de imágenes sobre nosotros mismos, entre quienes detestan la idea misma de retratarse y entre quienes no pueden dejar de hacerlo, al menos, una vez al día<sup>6</sup>.

Como vemos, todo depende del contexto, social y antrópico. Si en nuestro siglo XXI no existiesen espejos, reproducción de imágenes o mecanismos capaces de imitar fidedignamente a la propia naturaleza, desconoceríamos si nuestro comportamiento fuera distinto del protagonizado en siglos anteriores, al ver por primera vez su rostro inmortalizado, cuando la familiaridad con la realidad le aportaba viveza.

## EL GÉNERO DEL RETRATO

*“Quiero hacer retratos tan intensos como las personas”*  
Richard Avedon.

Históricamente, podríamos retrotraer el origen de la retratística a los inicios mismos del arte. Independientemente de la multiplicidad de formatos y soportes (ya sea una pared prehistórica o un lienzo veneciano), el ser humano ha sentido la necesidad imperante de mostrar su paso por el mundo, algo que observamos tanto en el mundo del arte, como en la propia naturaleza en sí. El deseo por *dejar huella* se relaciona directamente con el primero de los miedos, la muerte. Encontramos múltiples formas, en las diversas culturas, de querer mitigar ese miedo, de trascender, ya no solo a la misma muerte, sino también en la creencia de que ésta no es el fin<sup>7</sup>.

Todo depende del momento histórico que analicemos, y conforme avanzamos, este primer miedo se ramifica. El retrato comienza a ser polivalente, cuando uso varía en función a

---

<sup>5</sup> No es motivo de este trabajo, pero no puede obviarse que en este enfrentamiento existen muchísimas causas más, como sería la consideración de lo que es bello y lo que no.

<sup>6</sup> En este sentido, llama la atención la cantidad de estudios psicológicos centrados determinados perfiles anímicos, relacionados con la autoestima, con la obsesión de autorretratarse (los conocidos *selfies*). Sobre este tema, resulta de interés el artículo de Gentil Baldrich (2018, pp.74-87), disponible en <https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/10851>

<sup>7</sup> Es decir, la creencia en la resurrección podría entenderse, fuera de un ámbito cristiano, no únicamente como el ascenso a lo celeste del alma humana, sino como el inicio de una nueva vida.

la finalidad que le otorgue cada persona y, a su vez, dependiente del universo mental de la misma. Por ejemplo, mientras que la Edad Media los reyes eran retratados de cuerpo entero, en el Renacimiento se acercan más al rostro al considerarlo como lo que verdaderamente imprime su carácter (y, con ello, su poder)<sup>8</sup>. El *rostro* como imagen de poder perdurará en toda la Edad Moderna e inclusive Contemporánea. Aunque no sea materia de este trabajo, cabe señalar que esta evolución puede ser totalmente aplicable a la figura del artista (es decir, al autorretrato).

Por otro lado, no hay que olvidar que la evolución artística va de la mano del desarrollo técnico. Los medios de reproducción de imágenes que ya nacían con la imprenta y con el grabado son aún más importantes con la llegada de la fotografía. En los debates entre el arte y la realidad, la sociedad interpreta las imágenes de una forma desconocida hasta el momento por la cercanía, cada vez mayor, entre la representación y lo representado. Este hecho, a nivel sociológico, provoca tanto una reacción de sorpresa como un interés mayor frente a lo que están observando. A esta incansable mirada, Freedberg (2009) añade la conversión de una imagen en un fetiche:

Contemplar hasta la saciedad es precisamente el tipo de mirada que fetichiza el objeto, que le otorga cualidades vitales y hace que reaccionemos ante el como si estuviera vivo [...] en cuanto mirarlo -el objeto- se convierte en mirarla -la persona-. (p.390).

Para finalizar, cabe señalar que, si la fotografía encaja finalmente en el ámbito del retrato, no solo era necesario que fuese realista, también debía expresar *belleza*. Debía mejorar a la técnica pictórica, pero también agradar al retratado. Para ello, los nuevos fotógrafos (como veíamos, en origen, pintores) recurrían a las poses y ángulos ya trabajados en la pintura (de ahí ese *pictorialismo fotográfico*). No obstante, frente al retrato pictórico, la fotografía, más allá de modificar el ángulo de la cámara o disimilar rasgos faciales por medio de luces y sombras, no puede modificar al retratado (algo que, quizás, decepcionaría al nuevo público elitista). Es decir, no idealiza, pero el pincel sí, por lo que podría ocasionar manipulaciones o alteraciones sobre la realidad representada<sup>9</sup>. La fotografía no trabaja sobre la imagen que el artista pacta con el comitente (como la pintura), sino con su representación real.

## **LA PÉRDIDA DEL ALMA CON LA IMAGEN. UNA MIRADA SOCIOLÓGICA**

*“Si sabes esperar, la gente se olvidará de tu cámara,  
y entonces su alma saldrá a la luz”.*  
Steve McCurry.

*“La búsqueda del parecido marca nuestros intentos  
de hacer presente lo ausente, y vivo lo muerto”.*

---

<sup>8</sup> Cabe aclarar la otra razón, como sería las semejanzas con la antigüedad clásica, la numismática y la imagen de los emperadores.

<sup>9</sup> Esto no quiere decir que durante el nacimiento de la fotografía no existiesen manipulaciones. De hecho, ocurren en los distintos géneros fotográficos. Sobre manipulaciones fotográficas, resultan de interés Sousa (2011, pp.28-40) y Sontag (2018, pp.50-54).

Dentro del género del retrato, debe considerarse el constante deseo de mantener, más allá de la memoria, a las personas que ya no se encuentran entre nosotros. Es decir, de *revivirlos*. La representación de los difuntos en el arte puede retrotraerse a las sociedades antiguas, para las que ya no era tan importante una representación fidedigna de la persona, sino más bien la perpetuación de su alma (por ejemplo, el *ka* egipcio).

Para conservar el alma influyen muchas cuestiones, pero la más importante es, sin duda, la representación de la mirada. Si los ojos son, como se suele decir, el espejo del alma, la fotografía se entendió como un atentado directo hacia la misma. Para comprender por qué debemos precisar la manera de concebir las imágenes en culturas que no son la nuestra, desde esa dicotomía entre *dominante* y *dominado*. Es la mirada occidental la que define al resto de culturas. Su historia es, pues, la que otros han escrito en su nombre. Es lo que autores de la Escuela francesa de los Annales (Jacques Le Goff y Georges Duby especialmente) pautan como *Historia de los subalternos*<sup>10</sup>, que posteriormente trascenderá a teóricos decoloniales. Inclusive, hunde sus raíces en la retórica cartesiana, “pienso, luego existo”. Para la definición del “yo” se genera el concepto de la “otredad”. Es decir, se parte de la definición “del otro” para definir al “yo”.

A ello, debemos rescatar las ideas de Freedberg, antes mencionadas, sobre las distintas reacciones ante las imágenes, en función a la cultura. Cualquier retrato generaba un rechazo inicial, por el pavor ante ver representado de quien se creía difunto, pues estaba representando su alma (Freedberg, 2018). La fotografía iba un paso más allá al conseguir una fidelidad mayor, pero también por provocar en su nuevo público la creencia de que no sólo representaba el alma, sino que la capturaba. En este sentido, el pavor aumenta: no sólo las imágenes cobrarían vida, sino que también lo representado.

En el nacimiento de la fotografía, la sociedad occidental del S. XIX actúa, ante sus retratos, como aquellas que consideraba como primitivas. Incluso, dentro de su propio orden social, occidental, no hablamos sólo de las clases altas, sino de toda la sociedad. Al inicio, la fotografía es símbolo de élite social, su precio es elevado por los gastos derivados de su técnica, pero cuando se mejora, su público se amplía. La sobredemanda genera un abaratamiento, aunque ligero, de los precios<sup>11</sup>. Cuando dentro de una sociedad, que se consideraba a sí misma superior, todos sus estratos reaccionan con el mismo pavor, ¿en qué posición queda el discurso de los *dominantes*?

---

<sup>10</sup> Como ampliación sobre las aportaciones de la Tercera Escuela Francesa de los Annales, la *Historia de los subalternos* se relaciona con la *Historia de las mentalidades*. Supone una ampliación del método histórico, al centrarse no únicamente en los restos matéricos que las sociedades dejan a su paso, sino también en el estudio de su universo mental y, en suma, todo lo que se conecte con él. Desde aquí, considero que podría entenderse que, tal pluralidad, genera una necesidad de trabajo interdisciplinar e interseccional, es decir, de un estudio colectivo.

<sup>11</sup> Evidentemente, todavía mayor si lo comparamos con el coste de un retrato pictórico. Esta brecha económica también debe de entenderse como un argumento más en favor de la pintura, y en detrimento de la fotografía. Quienes se podían permitir un retrato pictórico pertenecían a la élite social, que redactaban el discurso hegemónico.

Imaginemos, pues, un retrato en este momento más avanzado, cuando los tiempos de exposición se han mejorado tanto que apenas capta la imagen parpadeante de los ojos. En ese momento, la fotografía se convierte en realidad, algo que tiene su parangón pictórico y escultórico con el momento en el que una obra se daba por finalizada: la inclusión de los ojos en el rostro (Freedberg 2018). Para el autor, esto supone un cambio fundamental en la recepción de cualquier tipo de imagen pues, al ser el elemento que aporta realidad, su añadido provoca una sensación tanto de viveza como de terror.

Sentimos miedo ante lo que parece vivo porque la sustancia muerta con que está hecho el objeto podría, con todo, tornarse materia viviente. Y sino miedo, entonces otra complicada emoción [...] (Freedberg 2018).

Así, la fotografía pasa de ser una demostración de capacidad social elevada, propia de los dominantes, a provocarles el mismo pavor que sentían las sociedades que definían como “primitivas”. Es decir, los “dominantes” tendrían conductas “primitivas”. Como adelantaba, incluso, dentro de la propia sociedad dominante ocurrían estos comportamientos, excusa empleada por los “dominantes” para defenderse, alegando que, en todo caso, esos actos eran propios de los sectores más pobres, subalternos. Sin embargo, las respuestas ante la imagen fotográfica suceden por igual, independientemente de la clase social.

Cuanto más real, mayor provocación. Lejos de lo que pueda parecer, el cambio del miedo a lo desconocido hacia cuestiones más positivas ocurre relativamente rápido. A la par, prácticamente, de la popularización de la fotografía. Su evolución cambia el tipo de respuesta ante la misma, hasta incluso configurarse como un recuerdo de un ser querido, tan fidedigno, que provoca muestras de cariño hacia el propio papel fotográfico (Freedberg 2018). Este hecho puede venir generalmente motivado por el contexto, como puede ser un periodo de guerras.

De igual modo, todo depende de la capacidad receptora de cada individuo, a lo consciente que éste sea de que sólo está observando una copia, y no una realidad. En este sentido, *La cámara lúcida* de Barthes, habla de los retratos de su madre en estos términos:

Y he aquí que comenzaba a nacer la cuestión esencial: ¿la reconocía? Según van apareciendo esas fotos reconozco a veces una parte de su rostro [...] Sólo reconocía fragmentos, es decir, dejaba escapar su ser y, por consiguiente, dejaba escapar su totalidad. No era ella, y sin embargo tampoco era otra persona [...] (Barthes 2020, p.119).

Sobre palabras de Barthes, Freedberg (2018) señala otro pasaje:

Vivo con la ilusión de que basta con limpiar la superficie de la imagen para acceder a lo que está detrás de ella [...] No obstante, desgraciadamente, por muy esmeradamente que

mire, no descubro nada: si amplio la copia, sólo consigo ver el grano del papel (p.356).

Si la fotografía capta un momento único obliga a aceptar que lo es. Todo lo que vendrá detrás también lo será. La fotografía nos habla de la fugacidad de la vida, su camino y su destino final, la muerte. Pese a los miedos que suscitó, los retratos fotográficos tuvieron finalmente éxito, porque “inmortalizaban” a esa persona. Al fin y al cabo, la fotografía tiene esa capacidad de atrapar en el tiempo la fugacidad de un momento, y de la manera más fidedigna posible.

## CONCLUSIONES

A lo largo de esta reflexión se han aportado pinceladas, puede que algunas de forma más subliminal, sobre distintas razones por las que la imagen fotográfica no ha sido entendida como artística, al mismo nivel que la pintura. Quizás esto se debe a que no existe una causa única que resuelva esta problemática, sino que es un tema que debe atacarse desde diversos puntos de vista. Uno de ellos es la propia dimensión histórica, en tanto a la larga tradición de la pintura frente a la fotografía. La pintura se ha introducido entre las distintas capas de la sociedad a lo largo del tiempo, hasta el punto de entenderse como “la obra de arte total”, “el arte entre las artes”<sup>12</sup>.

No obstante, considero que las causas principales pueden explicarse desde el ámbito sociológico. Por un lado, la relación del arte con las emociones, que ha tenido una larga y difícil relación, desde que Platón expulsó a los poetas de la república. En ocasiones, en la cultura occidental persiste todavía la idea de que las emociones deben sofocarse frente a la razón, y los historiadores del arte la evitan hablando de cuestiones técnicas. No obstante, las emociones son fundamentales y, sin ellas, las obras de arte pierden el sentido. De hecho, en una sociedad icónica como la nuestra, podemos constatar que cada vez inmunizamos más a nuestras emociones. En este sentido, podría culparse a la fotografía y a su mecanismo de reproducción en serie de ello, de generar una sociedad que ya no observa a las imágenes, que ya no observa al arte.

Otro apunte sociológico tiene que ver con nosotros mismos, con nuestra recepción de los retratos. Por ello, se ha elegido este tipo de género fotográfico y no otro, porque sirve de perfecto ejemplo para explicar el desplazamiento artístico que experimenta la fotografía desde sus inicios, ya que gracias a los retratos (y a sus reacciones) comprendemos que el miedo es lo que más ha motivado este desprecio.

El apunte final es a nivel técnico. En el momento en el que el código de representación se renueva, hacia algo más fidedigno aún que la propia pintura, surge el miedo a lo desconocido. Esto debe relacionarse con la dimensión técnica de la fotografía, sobre cómo es capaz de captar en apenas minutos una copia de la realidad. ¿Qué reacción esperar, entonces,

---

<sup>12</sup> Desde antiguo son numerosos los teóricos que han querido proponer la supremacía de la pintura frente al resto de las manifestaciones artísticas.

de una sociedad acostumbrada a que le explicasen el arte, ante una nueva técnica que no comprendían? Este interrogante sirve para explicar por qué los retratos pictóricos sí eran comprendidos pero los fotográficos no. El retrato pictórico nace poco a poco con cada pincelada. Con la fotografía, la gran mayoría de su público no entendía la técnica salvo que se convirtiese en fotógrafo. Por ello, cuando los costes se abaratan y las cámaras se comercializan, la fotografía pasa a entenderse de forma más amable, sin miedo.

## REFERENCIAS

- Barthes, R. (2020). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. (1º). Paidós Iberica.
- Benjamin, W. (2019). *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. (9º). Casimiro.
- Freedberg, D. (2018). *El poder de las imágenes*. (5º). Ediciones Cátedra.
- Gentil Baldrich, J. M. (2018). Sobre espejos, autorretratos y “selfies”. *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 23(34), 74-87. Disponible en <https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/10851>
- Guasch, A. M. (2003). Los estudios visuales. Un estado de la cuestión. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 1, 8-16. Disponible en [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/19203/Documento\\_completo.pdf?sequence=1](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/19203/Documento_completo.pdf?sequence=1)
- Sontag, S. (2018). *Ante el dolor de los demás*. DEBOLSILLO.
- Sousa, J. P. (2011). *Historia crítica del fotoperiodismo occidental*. (2º). Comunicación Social.