

Motivación y automotivación en la fotografía de finales del siglo XIX y principios del XX.

Teresa Montiel Alvarez.

Cita:

Teresa Montiel Alvarez (2015). *Motivación y automotivación en la fotografía de finales del siglo XIX y principios del XX*. Mito Revista Cultural, 27.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/teresa.montiel.alvarez/32>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pwtN/Fuh>



Motivación y automotivación en la fotografía de finales del siglo XIX y principios del XX

Por [Teresa Montiel Álvarez](#) el 25 noviembre, 2015 [@lafotera](#)

- La democratización de la fotografía ha puesto al alcance de cualquiera la posibilidad de realizar fotografías con una facilidad impensable hace cien años.
- Este hecho extraordinario a la vez que cotidiano, que supone poder ver una imagen en diversos soportes, por ser algo habitual en nuestro día a día, -como lo son también las imágenes en movimiento o la transmisión de datos de una a otra parte del mundo-, lo incorporamos en nuestra vida de manera mecánica, sin ser conscientes del valor del documento y del instante que hemos captado que va a permanecer para siempre.

Poder mirar el pasado e incluso el presente sólo era posible antes de la llegada de la fotografía por medio de la pintura y el grabado. El genio del artista era el encargado de transmitir la realidad tal cual, o transformarla libremente para conocimiento o disfrute

del observador. En ello existía siempre el tamiz creativo y la interpretación estética, dándole valor y alejada de la inicial concepción del proceso mecánico que se le atribuía a la fotografía. A esta se le negaba cualquier intención artística, que no fuese enfocar y pulsar un botón, y la simple espera con paciencia, como ironizaba Daumier en su grabado de 1840 *La patience est la vertu des ânes* en *Le Charivari*[\[1\]](#), donde se ve a un aficionado equipado con cámara y chistera a la espera del momento oportuno para fotografiar el instante idóneo.

No se puede obviar la importancia del papel documentador de la realidad que va a protagonizar la fotografía, pero tampoco la intencionalidad artística, que aún negándosele en sus inicios, termina por aflorar de manera inconsciente en muchos casos. Gracias a un medio como la fotografía, podemos conocer un siglo después, elementos cotidianos de los que solo se podría tener referencia, en ciertos casos, por escritos descriptivos o por detalles insertos en una pintura. Pero no son elementos reales, confiamos en lo que el autor nos transmite, pero no lo vemos, no podemos observar y estudiar cómo era en realidad una farola, la aldaba de una puerta, el interior de una estancia, o un escaparate en ese preciso instante.

Con la elección por parte del fotógrafo del lugar, el momento y la situación, sí que podemos saber cómo era por ejemplo una ciudad, sus calles, restos monumentales, un puente o una casa. De no ser así, seguiríamos conociendo el pasado de la ciudad por grabados o pinturas, e incluso por la reinterpretación de lugares. Un ejemplo de esto último lo podemos observar en el caso de Maurice Utrillo: conocemos la ciudad a través de la mirada del pintor que parte de la realidad y la modifica. En su obra del “Moulin de la Galette” reinterpreta la fotografía de Eugène Atget del lugar donde estaba ubicado el viejo molino en 1899, e incluye elementos compositivos no reales, que no aparecen en la fotografía original, como el *Sacre Coeur*, completando la escena del paisaje.

Es conocido el debate que se instala en la segunda mitad del siglo XIX sobre el valor de la fotografía respecto a la pintura y su influencia sobre ella, donde era habitual señalar que los pintores frustrados o inanes terminaron realizando fotografías, ya que no eran capaces de demostrar su talento artístico con los pinceles, e incluso, que gracias a la fotografía se fomenta el empobrecimiento del genio creativo francés[\[2\]](#) por ser un medio exclusivamente mecánico.

Pero cabe preguntarse por tanto, si el valor que se le da al talento artístico del pintor no es posible dárselo al fotógrafo que elegía qué plasmar en el reciente soporte fotográfico. Si decidir qué fotografiar no es una forma de construcción visual, y si el mérito que se da al arte tradicional visual, la pintura o el grabado, no es posible otorgárselo al fotógrafo en su empeño por captar la realidad.

Muchas de las fotografías conservadas y que han llegado a hoy en día nos permiten constatar el valor de la documentación fotográfica. Esto puede apreciarse en las imágenes de la Cour du Dragon, que nos muestra la disposición de la escultura del dragón que coronaba la entrada del pasaje. Actualmente dicha escultura está en un museo y el nuevo edificio posee una réplica en similar ubicación. O cómo era la casa de *Mimí Pinsón*, una Dama de las Camelias de baja extracción, fruto de la imaginación del dramaturgo Alfred de Musset, cuya popularidad alcanzada por el personaje dio nombre a una casita del *arrondissement* 18 y que hoy en día no existe, pero gracias a la voluntad del fotógrafo, la podemos ver.

Ejemplos como éstos son abundantes a la hora de estudiar la incipiente fotografía en sus inicios: es infinita la cantidad de información existente para el estudio de una época que abría los ojos al nuevo ingenio.



Eugène Atget. *Cour du Dragon* (1899-1900). Antigua imagen del dragón hoy en un museo



Réplica del dragón en la actualidad en la Cour du Dragon

Lejos de tratar los avances técnicos que se fueron dando a partir de la década de los años treinta del siglo XIX, que motivaba la búsqueda constante de mejoras en la imagen, el uso de la fotografía y su utilización en asuntos prácticos lograron que a raíz de 1855 la fotografía escalase un puesto más importante del que estaba circunscrito hasta entonces.

Puesto que el plan de Napoleón III buscaba modernizar y renovar la gran capital que es París, desarrollando la industria, los transportes y las comunicaciones, a la vez que embellecerla con nuevos monumentos y aumentando el valor de los que la ciudad ya poseía, se une a estos planes, la celebración de la Exposición Universal de 1855. En ella la fotografía tuvo su sección propia en el Palacio de las Industrias y este hecho supuso un reconocimiento como elemento industrial, abierto a ser susceptible de utilizarse más allá del mero entretenimiento científico para intelectuales, e incorporarse así a la metamorfosis de la ciudad como instrumento que atestigüe los cambios producidos, antes, durante y después, de manera visual y objetiva.

Como señala con gran acierto Alfonso Sánchez Portela, “*Es el gran documento válido de nuestro siglo*”^[3], el testimonio gráfico que nos queda a los investigadores hoy de lo que en un momento existió y que fue el germen de la ciudad que es hoy en día. Gracias a esto, a partir de entonces la presencia social de la fotografía será completamente imparables e imprescindible.

Si tomamos los eventos urbanísticos producidos durante el reinado de Napoleón III, este salto de categoría de entretenimiento a instrumento útil hará de la fotografía documental que lo rodea y su resultado formase parte de todo un proceso político, económico y social, que termina afectando como en una caída de fichas de dominó a diversos niveles. Todo cambio de estructuras económicas concierne socialmente al espacio que nos rodea y al espacio urbano de convivencia de diferentes clases sociales. La ciudad que tradicionalmente se hacía en torno a un eje catalizador representativo del poder, de la religión y del estado, alrededor del cual surgían las viviendas y calles, es en este momento reelaborado cuando se deja atrás el Antiguo Régimen.

La ciudad de París adolecía de una falta efectiva de comunicación de norte a sur y este a oeste, necesitaba un plan integral que agrupase el desarrollo de las vías de transportes y circulación, tanto de mercancías como de personas. La modernización de los mercados centrales y de abastos; la conducción de agua potable y el nuevo alcantarillado -foco de epidemias y enfermedades debido al hacinamiento vecinal- o revalorizar los monumentos emblemáticos y plazas al estilo londinense, al igual que se hará con las zonas verdes, van a ser los fundamentos de la transformación de la capital.

Este plan seguía un guión de productividad, salubridad y eficacia urbana, afianzaba el poder estatal sobre la ciudad: reestructurar y zonificar la morfología de la ciudad y con ello eliminar los sectores que posibiliten el atrincheramiento para nuevas revueltas. A cambio, se abren grandes avenidas arboladas y se potencia la estética uniforme de fachadas y manzanas. Con la unificación de espacios estéticos se mantiene el orden y el trazado, apartando la densificación y la masificación que el crecimiento desordenado de los antiguos barrios habían fomentado y que no tenía ya cabida en el nuevo y renovado tejido urbano que se buscaba.

La consecuencia directa de estas intervenciones la sufrirán los habitantes de las zonas menos favorecidas. París iba a ser una ciudad eminentemente burguesa y con la creación de nuevos barrios la población quedaba claramente dividida económicamente, lo que implicaba que gran parte de dicha población no podría vivir a la sombra del referente de poder, va a ser víctima de ello, y se la utilizará para no formar parte de la nueva ciudad.

El saneamiento de las estructuras urbanas no solo va dirigida a calles y edificios, es la propia población a la que se sana, ya que es el almacén social más débil el que también se renueva, se desubica y se le convierte en una marea que va y viene. Es un grupo social que no vive en la ciudad, aparece con el día, trabaja en ella y desaparece por la noche, forma parte de la maquinaria que construye la ciudad destinada al estrato superior, pero no puede permitirse establecerse y vivir en ella.



Eugène Atget. *Zonier de Porte d'Ivry* (1912)

Tras la operación urbanística del barón Georges-Eugène Haussmann a partir de la década de los cincuenta, los alquileres se triplicaron realizando una labor de barrido de excedente poblacional. Como relata Granveu cuando describe los tipos de alojamiento de París, el alquiler de un obrero en la *barrière du Trône* era de 14 francos, mientras que el alquiler de una habitación en el *boulevard de Bonne-Nouvelle* ascendía a 42, el triple [4]. La masa obrera que trabaja en la ciudad ya solo puede hacer eso: trabajar. Vivir en ella será una tarea imposible tras las maniobras de especulación de las que son objeto las zonas céntricas expropiadas, que se reestructuran arquitectónicamente y benefician a la burguesía parisina enriquecida con las ejecuciones poco escrupulosas de Haussmann.

De todo estos cambios la fotografía dará buena cuenta al ser testigo de las transformaciones urbanísticas y sus consecuencias sociales y humanas, lo que representa un alto valor para el posterior estudio de aquellos acontecimientos parte del investigador, ya que de esta forma la captación de la imagen y de la realidad no queda en el simple divertimento o en el experimento de aficionados a la novedad técnica.

Por tanto, es lógico que en estos trabajos en los que se categoriza la imagen existan dos tipos de disciplina: la puramente documental y la artística, al intervenir la mirada del fotógrafo que conlleva un bagaje estético previo. Dándose el caso a través de la mirada del “otro”, del espectador, de la unificación de ambas formas de realizar las fotografías, transformando el simple documento como inspiración artística, como ocurrió en el encuentro y reconocimiento de Man Ray respecto a la obra de Eugène Atget.

El *Primer Manifiesto Surrealista* se publica en 1924 y la fotografía va a ser una de las principales actividades dentro del movimiento. Utilizar el subconsciente y desbloquearlo para extraer de él, lejos de cualquier atadura de la razón, todo tipo de variantes creativas de cualquier situación, elemento u objeto cotidiano o extraño, va a llevar su mirada a ciertos trabajos de Eugène Atget: sus famosos escaparates que incluían maniquíes y los reflejos de las puertas de los cafés, entre otros. Este descubrimiento por parte de Man Ray de esta parte del trabajo de Eugène Atget tiene una serie de lecturas en las que debemos detenernos por el valor más allá del simple documento fotográfico y que sirve para entender que no solo las fotografías son un instante irrepetible, sino que pueden llegar a ser un elemento de interacción de quien mira lo que otro ha mirado antes, incluso sin intencionalidad artística por parte del fotógrafo.



Eugène Atget. *Eclipse* (1912), publicada en la *Revue Surrealiste* nº 7 (15 junio de 1926)

El caso particular de Eugène Atget destaca porque poseía la facultad de ver en lo cotidiano un interés susceptible de ser fotografiado y documentado: un pasaje, un patio, una ventana, un reflejo... Elementos habituales que forman la calle y la ciudad, no tienen más importancia que la que el fotógrafo quiera darle, el interés que su ojo entrenado puede ver más allá de lo que pueda observar un simple peatón. Lo fotografía porque le da su propio valor, y esa escena u objeto, queda congelado para siempre. Pero por otra parte, el ojo entregado del artista puede llegar más lejos de lo que la visión del fotógrafo ha tenido a la hora de apropiarse de la imagen. La interpretación que logra extraer, en este caso un surrealista como Man Ray, es un *tour de force*, que eleva el simple documento a la categoría obra de arte a través de la lectura de un ojo alejado del hecho documental, dándole un significado que está implícito pero que ni el propio fotógrafo habría sido capaz de ver a la hora de hacer la fotografía.

Este ejemplo de en lo que un simple documento puede llegar a transformarse se puede aplicar a gran parte de la obra de Eugène Atget, pero también es aplicable a la obra de Charles Marville.

El trabajo de Charles Marville es un paradigma metódico y modélico de documentación totalmente imparcial, y aun dentro de esa imparcialidad ordenada y sistemática se extrae un alto eco artístico. La obra de Charles Marville, además de exhaustiva en los detalles que logra con una simple imagen, es un estilo fotográfico que se mueve entre lo académico y la intención del romanticismo pictórico en sus fotografías, en muchas ocasiones sutil, como en los álbumes del “Bois de Boulogne” y de “La Bagatelle”, donde combina la documentación paisajística y arquitectónica con las imágenes bucólicas. Charles Marville es un orfebre de la imagen callejera, puesto que la información que recoge en sus fotografías es amplia y detallista, tanto en espacios abiertos como cerrados, la profundidad de campo que logra es de una gran maestría que resulta indispensable en el registro de edificios que quedan al fondo de las calles.



Charles Marville. *La fontaine Censier* (1865)

Si Charles Marville realizó su trabajo encomendado por la ciudad de París y a pesar de esto su obra al final de sus días -alrededor de medio millar de imágenes- quedó tan olvidada como su autor, Eugène Atget era lo que podríamos considerar hoy en día un “freelance”, al autoimponerse la misión de documentar el París que aún quedaba tras la reurbanización emprendida veinte años atrás. La diferencia entre uno y otro, el hecho de que el nombre de Eugène Atget haya quedado subrayado en la historia de la fotografía documental, es debido a haber sido descubierto al final de sus días por el movimiento surrealista, mientras que el trabajo de Charles Marville y el propio Marville quedaron en

el olvido sin que ningún contemporáneo valorase la excelente técnica del fotógrafo más allá de la simple documentación.

Es por ello que observando a fondo las imágenes de estos autores podemos lograr entender en lo que hoy en día se han convertido al estudiarlas. Si como indicaba el historiador Raphael Samuels la fotografía de ésta época ayuda a construir la historia desde abajo[5] y no solo eso, sino que a la vez estimula la imaginación de quien las observa, podemos convenir que estas imágenes cumplen este cometido: certificar lo que hubo y trasladarnos a un momento de la historia en pleno proceso de transformación, no sólo a nivel urbanístico, sino social, económico y artístico. Todo esto a través de la motivada mirada primero, con el meticuloso hilado documental con que Charles Marville fue desmenuzando las calles, y posteriormente con Eugène Atget, la automotivación del autor, que de manera introspectiva supo ver, reconocer y hacerse, con las diferentes dimensiones que lo rodeaban habitualmente y que no por cotidiano dejaban de tener un valor histórico, que ha llegado hasta nuestros días.

Portada: Charles Marville. *Estudio de nubes*, 1856-57

Bibliografía

- BAUDELAIRE, Charles.: “El público moderno y la fotografía” en *Obras Selectas*. Madrid, Espasa, 2000.
- BURKE, Peter: *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica. 2005.
- GRANVEAU, A: *L’ouvrier devant la société*. París, Libraire Helène, 1868.
- SANCHEZ VIGIL, Juan Miguel.: *Alfonso. Académico de Bellas Artes*. Madrid, Consejería de Cultura del Ayuntamiento, 1990.

[1] *La patience est la vertu des ânes*. Proverbes et maximes. 2 de julio de 1840. Bibliothèque Municipale de Lyon.

[2] “Como quiera que la fotografía se ha convertido en el refugio de todos los pintores fallidos, sin dotes suficientes, o demasiado perezosos para acabar sus estudios, este capricho universal no solo conllevó un carácter de ceguera e imbecilidad, sino que adquirió también color de venganza. (...) estoy convencido de que, mal aplicados, los progresos de la fotografía han contribuido como mucho, como, por lo demás, todo progreso puramente material, al empobrecimiento del genio francés, ya escaso de por sí”. BAUDELAIRE, Ch.: “El público moderno y la fotografía” en *Obras Selectas*. Madrid, Espasa, 2000, p. 1292.

[3] SANCHEZ VIGIL, J.M.: *Alfonso. Académico de Bellas Artes*. Madrid, Consejería de Cultura del Ayuntamiento, 1990, p. 258.

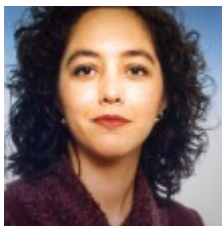
[4] El boulevard de Bonne-Nouvelle pertenecía al 2º *arrondissement* de París, zona objeto de las grandes reformas de la ciudad, mientras que barrière du Trône estaba ubicada en el 11º y 12º *arrondissement*, alejado del centro de París. GRANVEAU, A., *L’ouvrier devant la société*. París, Libraire Helène, 1868

[5] En los años sesenta del siglo XX, Samuels y otros contemporáneos a él, descubrieron el valor como documento de la fotografía del siglo XIX para conocer desde otra perspectiva historiográfica la historia pasada. Pero no será hasta los años ochenta, cuando ya se comienza a utilizar la imagen fotográfica dándole la importancia documental que tiene a la hora de acompañar estudios, entendiendo que : “*no son nunca un testimonio de la historia: ellas mismas son algo histórico*”, es decir, mantienen una doble y valiosa importancia. BURKE, Peter: *Visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Crítica. 2005, p 15 y 28.

¿CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO?

[MONTIEL ÁLVAREZ, TERESA:](#)
«*Motivación y automotivación en la fotografía de finales del siglo XIX y principios del XX*». Publicado el 25 de noviembre de 2015 en **Mito | Revista Cultural**, nº.27 – URL: <http://revistamito.com/motivacion-y-automotivacion-en-la-fotografia-de-finales-del-siglo-xix-y-principios-del-xx/>

[FotografíaSiglo XXSiglo XIXCharles Marvilledocumentación fotográficaEugène Atget](#)



[Teresa Montiel Álvarez](#)

Graduada en Historia del Arte (UNED), actualmente Máster en métodos y técnicas avanzadas de investigación Histórica, Artística y Geográfica (UNED) y especializada en la Rama de Imagen y Restauración (ESDIR). Historiadora, investigadora y fotógrafa, con especial interés en la iconografía, la imagen, movimientos artísticos del S. XIX, cine, sobre el que se basará su tesis doctoral y el jazz clásico especialidad musical de la que fue guionista y documentalista en el programa de radio “Jazz en Punto”.