

Los credos pictorialistas y sus propósitos en la práctica fotográfica en Lima durante el siglo XIX

Carlos Ponce Ponte

El pictorialismo (...) siendo el producto de un deseo creador, tiene su propia dignidad como documento humano. Incluso si no recoge las realidades de su tiempo, lo refleja al menos sobre ellas, por medio de sus evasiones.

A. Kraszna-Krausz

La era digital produce millones de imágenes cada minuto haciéndonos olvidar el cuidado que se tenía ante la fotografía analógica para evitar el desperdicio de “tomas” o fotogramas. Las cientos de imágenes o capturas que podemos hacer en un día son rápidamente desechadas, seleccionadas, retocadas o convertidas en parodia de la realidad en el laboratorio digital. A través de una paleta de efectos, las imágenes serán transformadas en “fotos artísticas”, labor que hasta hace una década requería de conocimientos específicos sobre los productos químicos y una experiencia propia que permitía predecir los resultados antes de intervenir la copia fotográfica y así no dañar la preciada y personal *interpretación*, como la denominara Ansel Adams¹ al positivo obtenido mediante una combinación de cálculo, precisión y creatividad.

Lo que acabo de mencionar hoy pertenece al cotidiano mundo de la manipulación digital. Sin embargo, es curioso que “lo digital” revoluciona la fotografía y a su vez guarda con celo la manera analógica de registrar, mantiene en nuestros sentidos el recuerdo de “lo mecánico”. Vemos que nuestras pequeñas cámaras digitales aún imitan el sonido de los antiguos arrastres, el roce de la laminilla de un obturador, el formato y aspecto de los botones con sus inconfundibles íconos y calibraciones: lo digital no ha querido cambiarlo todo.

El laboratorio virtual ofrece texturas, “aspectos” y efectos para intervenir la imagen, muy similares a los experimentales procesos de la segunda mitad siglo XIX. Y si bien la fotografía digital aún no ha superado en resolución al “gran formato” foto-químico, la ha superado largamente desde sus inicios en rapidez, economía, facilidad y fugacidad. La imagen fotográfica camina con nuestro tiempo, con nuestro modo de vida: rápido-económico-fácil-fugaz y olvidable. Un adolescente que hoy porta una cámara tal vez no repare en esto, y quizá no tenga en cuenta que las imágenes que ha producido por cientos y manipulado sin cálculo alguno, tuvieron hace apenas algunas décadas, un aura ritual de fidelidad a la realidad, incluso de fe y cuando no fue así, esta fue alterada muchas veces bajo un estricto y tierno favor del arte, la política y a veces la sátira.

¹ Fotógrafo norteamericano y autor de *La Cámara, El Negativo y La Copia*. Célebre trilogía bibliográfica, asumida por los fotógrafos como manual ineludible hasta antes de la era digital.

Tenemos que la fotografía digital no quiere que olvidemos aún sus orígenes, sus deudas –a veces negadas– que nos explican el presente a través de aquellos momentos históricos de ensayo, debate y lucha entre pintores, fotógrafos-artistas y fotógrafos puristas.

Actualmente nos puede resultar curioso que, a inicios del siglo XX, Alfred Stiglitz clamara por un código de ética que impidiera la manipulación de las imágenes fotográficas. Hoy en día no existe regla alguna al respecto y la “veracidad fotográfica” es cosa del pasado. La exposición *La recuperación de la memoria* (Lima, julio y noviembre de 2001) nos recordó la manipulación dramática de los retratos cusqueños a inicios del siglo XX, en algunos casos “blanqueando” literalmente los rasgos indígenas. Pero este uso no fue exclusivo de quienes padecieron complejos raciales ¿Acaso muchos de nosotros no agradecemos al viejo fotógrafo que tenía el noble oficio de retocar negativos haciéndonos felices a todos? Y en estos días agradecemos al amigo con cierto dominio de cualquier programa editor de imágenes. La manipulación es el arte de nuestro tiempo.

Aclaraciones respecto al término pictorialismo

Hacia finales de la década de 1850, en la historia de la fotografía y del arte, se introduce la práctica *pictorialista*. Como movimiento mantuvo gran influencia en Europa y América, culminando como tal hacia el año 1910. Su presencia hasta la actualidad, por supuesto es ajena a los principios doctrinarios de sus creadores y teóricos. Pero ¿en qué consistía esta práctica artística o simple hibridación para algunos? y ¿por qué aún nos resulta extraño el término cuando lo vemos a diario? Su comprensión implica una vuelta al siglo XIX, momento en que los pintores cuestionan el valor artístico de la fotografía, que a su vez aún no posee el cuerpo teórico que respalda su práctica e identidad como “lo fotográfico”. Por otro lado la crítica francesa encarnada en Baudelaire a través de sus escritos sobre los Salones (1859) desde donde dice que “es necesario, por tanto [la fotografía] cumpla con su verdadero deber, que es el de ser la sirvienta de las ciencias y de las artes, pero la muy humilde sirvienta, lo mismo que la imprenta y la estenografía que no han creado ni suplido a la literatura” (Baudelaire 1999: 233). Estas opiniones tendrán su equivalente tardío 50 años después en el Perú.

A mediados del siglo XIX la *fotografía artística* ya era una práctica común entre fotógrafos ingleses y franceses. Así da cuenta un bello texto del novelista y crítico de arte español José Francés cuando nos describe la práctica fotográfica a través de las manos de un artista: “la fotografía ha ido perdiendo el carácter impersonal e indiferente, para adquirir este otro de veracidad estética, de sugeridora de emociones semejantes a las artísticas o las literarias” (Francés 1932:8). Su discurso castizo no recogía más que el espíritu de los fotógrafos europeos y no dejaba de lado la exigencia, ante el mezquino argumento que aún se esgrimía de: no confundir el arte con la industria. Aquel texto de Francés cuestionaba: “¿Hemos de no llamarla obra de arte porque el vocabulario le dé el nombre de fotografía, en lugar de calificarla litografía o sanguina, y porque el artista, en vez de tener entre los dedos un pedacito de madera carbonizada, manejó un rayo de sol?” (Francés 1932:9).

Así, entre la crítica ácida y una argumentación poética discurría una realidad imparable y cada vez más aceptada: que una máquina cargada de placas en manos de un artista era también un medio de expresión para sus ideas y sentimientos. Esto acompañado del desarrollo técnico que liberaba cada día más al fotógrafo de preocupaciones sobre la cámara y el laboratorio, mostrándose al público con menos misterio y concentrando más su mirada ahora en los elementos de la naturaleza y las expresiones humanas.

Dentro de la fotografía artística el pictorialismo emerge y se consolida por más de cuatro décadas como un movimiento con claros exponentes y postulados, siendo uno de ellos el que se desarrolló en los Estados Unidos de Norte América y de manera más diluida en varios países de Sudamérica. En el Perú, será el Sur Andino: Arequipa, Cuzco y Puno, triángulo comercial y de intensa actividad cultural, que reveló una particular tendencia para desplegar el pictorialismo.

En este punto cabe desarrollar algunas precisiones y limitaciones en torno al término *pictorialismo*. Lejos de juicios calificativos² sobre el movimiento *pictorialista* y las obras de sus representantes, el término es frecuentemente empleado con cierta inexactitud para referirse a cualquier fotografía intervenida.

La investigadora Cristina Zelich en su ensayo *La fotografía pictorialista en España, 1900-1936* recuerda en primer lugar que las palabras *pictorialista* o *pictorialismo* no se encuentran en el diccionario de la Lengua Española, ya que procede de la raíz inglesa *pictorial* o *pictorialism* la misma que deriva de la palabra *picture* que significa imagen o cuadro. Así la expresión inglesa *pictorial photography* se traduce como fotografía pictorialista, la misma que se define a partir de dos vertientes: por un lado quienes recurrían a una temática de género, historia y mitología al igual que la pintura; y por otro lado quienes se valían de los recursos técnico-ópticos para desarrollar un lenguaje plástico y sensorial, donde la profundidad de campo, el foco suave, la selección de papeles, la manipulación directa sobre la emulsión aún húmeda y la destreza en el montaje. Ambas vertientes buscaron la artísticidad del medio fotográfico a través de la "expresión" dejando de lado la simple "representación".

Credos pictorialistas

En la historia de la fotografía el nombre de dos fotógrafos definen al *pictorialismo* en su evolución a partir de sus tendencias claramente definidas. Henry Peach Robinson³ (1830-1901), considerado el máximo precursor del movimiento y redactor de sus postulados a partir de la artificiosa técnica denominada *Positivado Combinado*, mediante la cual lograba que el espectador centrara su atención en todas las partes de la fotografía, la misma que se componía en el positivado por distintos negativos. Obtenía así una imagen uniforme, sin problemas de foco o área de nitidez "Dedicando así atención a las partes individuales, independientemente de las otras, se puede obtener mejor perfección en los detalles, tal como en el arreglo de cortinajes, en el refinamiento de la pose y en la expresión." (Robinson 1984 [1869]:46)

Sus fotografías se basaban en reglas académicas empleadas en la composición pictórica, mas no en el reconocimiento de las distintas perspectivas. Era una vuelta a las imágenes pre-renacentistas donde todos los planos debían ser perfectamente visibles, donde la perspectiva aérea resultaba un inconveniente; por tanto, debía ser descartada mediante el empleo de múltiples negativos (Fig.1). El éxito final radicaba en la nitidez "total" de la escena compuesta. El autor y sus



Fig.1. Henry Peach Robinson. *Fading Away*. Positivo combinado. Copia a la albúmina. (reproducido del libro *Historia de la fotografía*, Newhall).

- 2 Marie-Loup Sougez, historiadora que calificó la obra del fotógrafo sueco Oscar Rejlander (1813-1875) como "impagables mamarrachadas". La cita se puede encontrar en la edición española de su *Historia de la Fotografía*, Madrid: Cátedra, 1999. p. 146.
- 3 Grabador y pintor de origen inglés quien a los 22 años decide dedicarse a la fotografía. Logra fama con una composición titulada *Fading Away* (Desapareciendo, La agonía o Los últimos instantes) quizá el mejor positivo combinado, donde logra controlar el efecto visual de corte y pegado de los negativos, impactando por el aspecto psicológico de la escena, despertando la crítica y sensibilidad del público. El autor realizará numerosos positivos combinados con menor fortuna y a veces grosera manipulación y artificialidad.

seguidores parecían olvidar que parte del realismo que buscaban capturar, radicaba precisamente también en las condiciones en que la escena era encontrada, es decir, en una escena bucólica no sólo intervenían los personajes y la naturaleza palpable, sino también la atmósfera que difumina u oculta elementos, pero a su vez revela y contribuye a la expresión.

Robinson advertía "si se da cuenta [el fotógrafo] de que no es lo suficiente avanzado en su conocimiento del arte, y no tiene la suficiente reverencia hacia la naturaleza para permitirse hacer uso de estas libertades, deberá volverse a poner los grilletes y limitarse a una sola placa" (Emerson 1984 [1889]:50).

La obra de Robinson resultó el evangelio para una generación de seguidores que buscaron representar la prístina naturaleza, la misma que estuvo influenciada por la estética compositiva del prerrafaelismo.

Todas sus propuestas, teorías y recetas, quedaron expresadas en *Pictorial Effect in Photography* (1869) texto escrito con la fe, militancia y convencimiento propio de los viejos maestros pintores.

Un segundo momento desde la teoría lo define Peter Henry Emerson (1856-1936) con su propuesta naturalista, quien a través de su obra escrita *Naturalistic Photography for Students of the Art* (1888) criticó la artificiosidad de Robinson. Este autor destacaba con placer la influencia de la fotografía sobre la pintura a través de estudios de movimiento o proyecciones que permitían hacer esbozos y delineados previos a la aplicación del color. Llamó a la fotografía "diosa portadora de luz" respondiendo a los grandes aportes que venía dando a todos los aspectos de la vida del hombre como del desarrollo científico. Respondió por medio de obra escrita a todas las críticas y dudas que se planteaban en torno a las posibilidades artísticas de la fotografía, aclarando que las fotografías de calidad artística poseen individualidad, y al igual que cualquier obra de arte era posible reconocer al autor.

Emerson, reflexionaba sobre la originalidad de la obra de arte entendida a partir de la singularidad de lo que se expresa y sus maneras o vías de realización: grabado, pintura, escultura, poesía o fotografía; reconociendo la inferioridad de la fotografía que aún no lograba reproducir el color pero que tenía el "poder" sobre las demás artes, de conseguir los efectos fugaces de la naturaleza, capturándolos en un instante. El autor advertía que si la belleza de un tema no satisfacía al fotógrafo, éste debía dejarse e ir en busca de otro evitando la tentación de una alteración "deshonesta" (en contra de lo propuesto por Robinson) pues el artista debía recurrir siempre a la naturaleza.

Insistió en mantener el orden que la naturaleza ofrecía al espectador: la naturaleza de un paisaje como de una escena urbana, el punto era no intervenir dramáticamente la escena. Para materializar sus planteamientos el fotógrafo debía remitirse al uso de la cámara preferentemente de gran formato (16,5 x 21,6 cm). Debía aplicar en el uso del *foco suave*; es decir un ligero desenfoque o la vibración de un trípode antes de accionar el obturador, así como el uso de vaselina sobre una placa de vidrio delante del obturador, para eliminar la claridad:

Su interpretación fotográfica se fundaba en la teoría de la visión humana de Helmholtz, según la cual los objetos no se visualizan con unos contornos definidos, sino que la definición viene dada por la superposición de los objetos entre sí, hasta el punto de que resulta difícil conocer exactamente donde comienza y donde terminan los objetos. (Susperregui 2000: 99)

Fueron estos recursos técnicos los que permitieron emular la perspectiva aérea desarrollada en la pintura desde el Renacimiento así como la atmósfera de los impresionistas.

Para esto último el positivado jugaba el papel principal "Así, para las denominadas impresiones nobles los artistas preferían materiales elaborados por ellos mismos en lugar de emplear los papeles fotográficos producidos por la industria" (Tausk 1984:15). El empleo de estos complicados procesos reducía la nitidez, aportando el efecto deseado que acercaba la imagen fotográfica al arte pictórico (Fig.2).



Fig.2. Peter Henry Emerson. *Cantley wherries waiting for the turn of the Tide*. 1886.

P. H. Emerson propuso dichos procedimientos y advirtió sobre la moderación en su empleo. Centró su interés en la elección del soporte para transmitir calidad estética, es decir suaves tonalidades grises y alta durabilidad, las mismas que se lograban, a su entender, mediante el platinotipo⁴. Estos novedosos recursos, fueron empleados por sus seguidores quienes pronto olvidaron las recomendaciones de su creador.

El año 1893 el Photo-Club de París anunciaba la Primera Exposición de Arte Fotográfico condicionando la participación a que la obra fotográfica presentada debía poseer un verdadero "carácter artístico" así quedaba incorporada la fotografía en el escenario oficial de las artes. Un año después Robert Demachy (1859-1936), fundador del Photo-Club de París, incorpora un nuevo proceso, ya desarrollado, pero que no formaba parte hasta entonces de la paleta pictorialista. Se trataba de la *goma bicromatada*⁵, procedimiento cuyo acabado de aspecto artesanal se asemejaba a una aguatinta permitiendo variaciones tonales (Fig.3). Un artículo⁶ publicado por Demachy expresa su definición de fotografía artística, donde incorpora nuevos elementos a juzgar como tonalidad y textura.

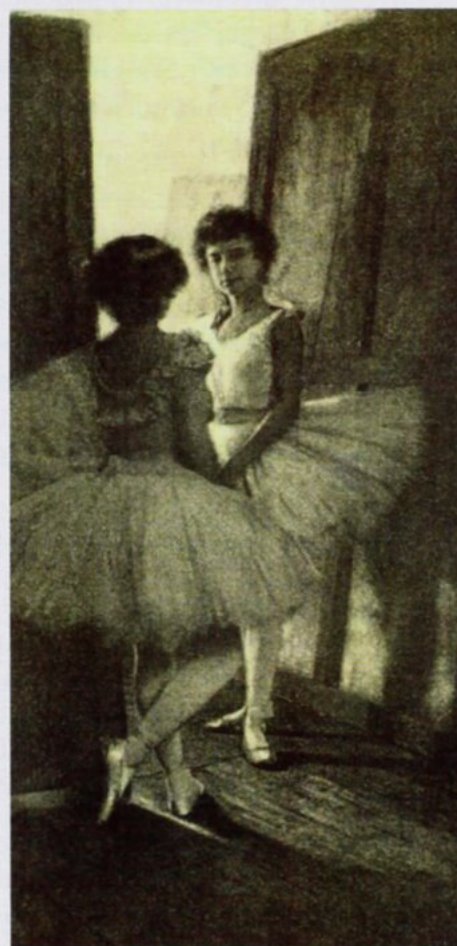


Fig.3. Robert Demachy, *Entre bastidores*, ca. 1897. Goma bicromatada. (reproducido del libro *Historia de la fotografía*, Newhall).

- 4 Proceso desarrollado en el año 1873 por William Willis en Inglaterra, conocido también como platinotipia, fue uno de los más populares por la sutileza de sus grises, rendimiento en los detalles y estabilidad en el tiempo. Debido a su elevado costo, su empleo se empezó a dejar de lado en el primer tercio del siglo XX. *Diccionario Histórico de la fotografía*. Castellanos Paloma. Madrid: Istmo, 1999 p. 180
- 5 Consiste en reemplazar la gelatina por goma arábiga mezclada con sales metálicas llamadas bicromatos, a los que se les añade pigmentos, una vez extendidos sobre el papel. Luego de expuesto y lavado con agua templada, se obtiene el positivo, destacando el color del pigmento. El proceso descrito se consideraba como un efecto "artístico".
- 6 Artículo publicado originalmente en *Camera notes*, N° 2, 1899 y reproducido en castellano por Joan Fontcuberta en su selección de textos titulada *Estética Fotográfica*. Ver bibliografía.

[...] y decir que una fotografía es artística cuando su composición e iluminación son correctas, cuando sus valores son verdaderos, su tonalidad acertada y su textura adecuada y, al mismo tiempo, positivada en una superficie que satisface al ojo del artista. [...] Si estudiamos el resultado tonal en una fotografía veremos que está por entero en manos del fotógrafo, ya que tanto la exposición como el revelado pueden transformar un efecto soso en lago brillante. De aquí se deduce que o bien la fotografía o bien el fotógrafo puedan dar el tono correcto. (Demachi 1984 [1899]: 69-70).

Ya a finales del siglo XIX la fotografía artística, lograba reconocimiento, la difusión masiva de los procedimientos fotográficos y la popularización del medio y sus materiales, ahora al alcance de todos gracias a la *Eastman Photographic Materials Company* (hoy Kodak Ltd.) que puso en manos de muchos la cámara y también el laboratorio.

El movimiento pictorialista que viene desarrollándose en Europa, encontrará en el norteamericano Alfred Stieglitz (1864-1946) al impulsor de la fotografía artística en los Estados Unidos de Norteamérica. Inicialmente seguidor del pictorialismo inglés, buscará luego desarrollar e incentivar la práctica fotográfica –que a diferencia de la tendencia europea no buscaba negar las cualidades de la fotografía. Esta nueva tendencia se define como “fotografía directa”. Stieglitz insistía “en lo que debía ser el código ético del fotógrafo, a saber, el rechazo categórico de toda manipulación no autorizada de la imagen fotográfica” (Honnet 2000: 624).

Stieglitz y sus seguidores se encontraban agrupados en la denominada *Photo-Secession*⁷, o Independientes de la Fotografía, reconocida como la más dinámica sociedad de fotógrafos. El objetivo de esta sociedad era lograr que se reconociera en la fotografía un medio artístico, pero guardando los caracteres propios y no imitando los procedimientos convencionales de las demás artes. Algunos de sus principales miembros, como Alvin Coburn (1882-1966), siendo el más joven del grupo, fue ampliamente difundido por su sensibilidad para captar ambientes. Por el lado femenino Eva Watson-Schutze, de Chicago, versada en distintas ramas del arte, aplicó los criterios del pictorialismo en sus retratos.

Un artículo de la época revela el espíritu de independencia con respecto a las demás artes, y el reconocimiento de un nuevo lenguaje, ahora gracias a la ciencia:

[...] este pequeño estudio del nuevo arte fotográfico en América puede dar una idea bastante general de lo que es hoy día esa maravillosa hija del siglo diecinueve, la Fotografía, que en manos hábiles puede hacerse tan plástica como la arcilla y tan móvil como el pincel. No puede menos que confesarse que la Ciencia ha puesto á los pies del Arte una ofrenda de inestimable valor. (Maude 1907: 135)

Con ellos se habría pasado a la fotografía moderna, aunque, si bien planteaban la difusión del pictorialismo desde ese “otro frente”, como señalaba Carl Sadakichi Hartmann⁸ (1867-1944) refiriéndose a quienes buscaban los verdaderos temas y texturas de la fotografía, evitando “la decadencia propia de un arte que simplemente imita a otro” (Gernsheim 1966: 178).

7 En el año 1902 se constituye la sociedad *Photo-Secession*, para la divulgación de la fotografía pictorialista en Norteamérica los miembros fundadores fueron: John G. Bullock, W. B. Dyer, F.K. Eugene, Dallet Fuguet, Gertrudis Kasebier, John T. Keiler, R. s: Redfield, Eva Watson Schutze, Ed. J. Steichen, John F. Strauss, Clarence H. White, Alvin Langdon Coburn, Mary Devens, W. F. James, Wm. B. Post, Sara C. Sears, y S. L. Willard. El objetivo era congregarse a los fotógrafos decididos en hacer de la fotografía un medio artístico y expresión individual en Norteamérica. Bajo el mismo nombre se crea el año 1905 *The Little Galleries of the Photo-Secession* en el 291 de la Quinta Avenida de New York, lugar de encuentro de todo tipo de expresión artística.

8 Prolífico crítico fotográfico, además de poeta y ensayista de origen japonés, criado en Alemania y ciudadano norteamericano. Escribió en la revista *Camera Notes*, importante plataforma de lanzamiento y difusión de los miembros de la práctica fotográfica de los miembros de la *Photo-Secession*.

El camino de la fotografía como un lenguaje distinto, pero con una dignidad equivalente a la pintura, se había iniciado.

Será con Demachi y sus postulados que el pictorialismo se encamine hacia su difusión a nivel mundial. En América, se seguirán sus recetas con gran aceptación según las condiciones socio económicas de cada región, favoreciendo en todos los casos la facilidad de hallar los materiales fotosensibles y de laboratorio que circularon a través de un mercado especializado.

Lima: la fotografía artística y los propósitos pictorialistas en el siglo XIX

En el caso particular de Lima, presentamos un panorama de la fotografía artística delimitada por las condiciones sociales, a veces rígidas y por ello poco innovadoras que apenas favorecieron un tipo de fotografía centrada en el atelier y su iluminación. Mientras que la ausencia de una clase como la burguesía, no permitió el desarrollo del pictorialismo en este siglo, reservándose algunos elementos de su práctica para el uso político o de la sátira.

La investigadora Deborah Poole menciona los contextos políticos, sociales y económicos que acompañaron la producción fotográfica y pictórica de Juan Manuel Figueroa Aznar⁹. Si extraemos de su ensayo la figura de Figueroa Aznar, la autora establece claramente las condiciones intrínsecas que favorecieron o no el desarrollo del pictorialismo en cada región.

A pesar de su importancia como ciudad capital y de contar con un cercano puerto receptor de innovaciones culturales y tecnológicas, Lima –dada sus condiciones socio económicas– mantenía una sociedad estratificada y oligárquica y por ende conservadora en sus gustos y preferencias, por lo que será el retrato el género dominante que aún prefería los modelos victorianos de representación con “nobleza”. Los estudios dedicados a este fino arte, desde la era daguerriana aplicaron también delicadas iluminaciones translúcidas, como las que describe el investigador norteamericano Keith McElroy, en el capítulo dedicado a lo que denomina “la fase II de la Era Daguerriana” revela la convivencia que existió en Lima, entre prácticas artísticas imperantes y de vanguardia, como fueron la miniatura, la pintura retratista y los fotógrafos:

Llamados para pintar sobre o desde la imagen de plata y mercurio [...] Algunos abiertamente solicitaron el servicio de pintar retratos y miniaturas usando daguerrotipias como modelos, y por lo menos un artista anónimo aprendió el arte del daguerrotipo para poder obtener las imágenes en las cuales pintar, combinando en el estudio las actividades de ambas artes. (McElroy 1977: 25)

Siguiendo la línea de tiempo propuesta por McElroy, la Era Daguerriana empezó su declive el año 1859, dando paso a una nueva etapa con la llegada de la tarjeta de visita.

La *cartes-de-visite* o tarjeta de visita ya se encontraba en Lima a partir de 1860 y había ganado rápida aceptación como lo venía haciendo en todo el mundo. A favor de ella los estudios limeños se equipan con todos los accesorios escenográficos: columnas o pedestales¹⁰,

9 Ver ensayos de Deborah Poole (1993). Figueroa Aznar y los Indigenistas del Cusco: Fotografía y Modernismo en el Perú de inicios del siglo XX. *Márgenes: Encuentro y Debate*. Año VI, N° 10/11, Octubre (115-163). Lima: SUR Casa de Estudios del Socialismo. Y *Visión Raza y Modernidad. Una Economía Visual del Mundo Andino de Imágenes*. (2000). Lima: Sur Casa.

10 El periodista y escritor Guillermo Thorndike destaca a través de una selección de retratos la presencia de un imponente pedestal, que denomina *El Pedestal de Monsieur Courret*: “a lo largo de cincuenta años de retratos emerge un pedestal con cuatro caras diferentes que Eugenio Courret y su socio Dubreuil utilizan para que sus clientes se sientan aplomados y cómodos. Niños, hombres famosos, soldados, novias se han fotografiado junto al silencioso personaje que crece de acuerdo a la estatura de la gente.” Véase Guillermo Thorndike, *1850 Perú 1900. Autorretrato*, Lima: Promoinvest, 1979: 120



Fig.4. Francisco Laso. Copia a la albúmina, ca. 1860. Colección Riva Agüero.

cortinas y veladores, todos apilados junto a libros, esferas armilares de bronce y demás adminículos que contribuían en la fabricación de un arquetipo elegante propio de la posición social de su clientela (Fig.4). Estos estudios fotográficos¹¹ que aumentaron en número, llegando a ochenta y cinco hacia finales del siglo XIX¹², seducían a su conservadora clientela con la artificiosidad de sus escenarios montados según la dignidad del retratado, como anota Gisèle Freund:

El hombre de Estado sostiene en su mano izquierda un rollo de pergamino. Su brazo derecho se apoya en una balaustrada cuyas macizas curvas figuran sus pensamientos cargados de responsabilidades. El taller del fotógrafo se convierte así en el almacén de accesorios de un teatro que guarda preparadas, para todo el repertorio social, las máscaras de sus personajes. (2002: 62)

La autora reconoce en su análisis cómo los retratados manifiestan su importancia a través de un "énfasis y una dignidad" ingenua y algo cómica, a partir de la posición de las manos: a veces sobre el

pecho, a la cintura o parcialmente oculta en el chaleco.

Siempre bajo una cuidada iluminación controlada "naturalmente" mediante juegos de cortinajes o grandes ventanales, lo artístico en la fotografía limeña durante el siglo XIX, radicará en "los efectos técnicos y de iluminación producidos al interior del propio retrato por el fotógrafo" (Poole 1993: 121). El estatus artístico se lograba en el estudio, sobre el cliente y los accesorios que lo aderezaban y a su vez identificaban socialmente. El retrato artístico y elegante, condicionado por el nuevo formato tarjeta de visita¹³, casi siempre

-
- 11 Manuel Atanasio Fuentes registraba hacia el año 1860: "diez retratistas en fotógrafos, sin contar en este número a los pintores que están encargados en los talleres del colorido de los retratos. Los establecimientos de mas crédito son los de: N. Moller, Calle de Plateros de S. Pedro, 239. /D.E. Garreau, Calle de Plateros de S. Pedro, 185. / Bartolomé Velarde, Calle de Espaderos, 187. / B.F. Peasse, Calle de Plateros de S. Pedro, 182. / Salazar y Bouvier, Calle de portal de S. Agustín, 194. / D. Juan Caraux, Calle de Plateros de S. Agustín, 164." Fuentes, Manuel Atanasio, *Guía del Viajero en Lima. Guía Histórico-Descriptiva Administrativa, Judicial y de Domicilio de Lima*. Lima: Librería Central, 1860. P 180.
 - 12 El historiador norteamericano Keith McElroy, identificó ochenta y cinco fotógrafos activos en Lima entre los años 1842 y 1899. McElroy, Douglas Keith. *The History of Photography in Peru in the Nineteenth-Century, 1839-1876*. Tesis doctora, University of New Mexico, 1977. P 188.
 - 13 André Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889) patenta su invento la tarjeta de visita el año 1854. En una máquina, con cuatro objetivos obtuvo series de fotografías (reduciendo así el costo) que recortaban y pegaban sobre cartón. Estos soportes rígidos llevaban impreso en el reverso el nombre y dirección del estudio, además de los premios que tenía el fotógrafo. Estas tarjetas se empezaron a coleccionar en álbumes desde el año 1860. Para el caso de Lima, Santiago Felix Carbillet introduce el nuevo formato (foto montada en una tarjeta de 6,3 x 10,5 cm) el año 1859 y hacia el año siguiente su popularidad se había extendido, convirtiéndose en "norma" para el retrato de estudio. El Instituto Riva Agüero conserva un precioso álbum decorado con nácar y vidrio pintado con una vista del convento de Santo Domingo. En el interior, entre sus guardas, se encuentra una colección de albúminas con retratos de personajes relacionados a la vida política y cultural del Perú.

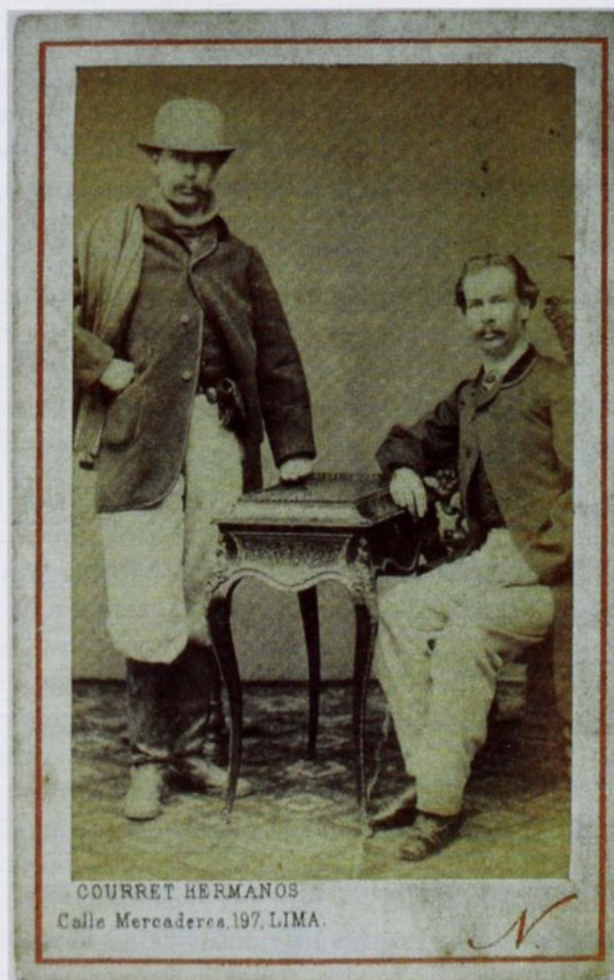
vertical, será preferentemente de cuerpo entero y asociado a determinados objetos, como ya hemos mencionado.

Dentro de las innovaciones artísticas limitadas por el gusto conservador, se encontraba el retoque del negativo¹⁴, considerado como un tímido ejercicio artístico que convivió con otra técnica que tuvo como finalidad brindar color, manual y “artísticamente” a la copia final, el mismo que la tecnología aún no podía darle.

El retoque será una práctica muy extendida sobre todo en la zona andina, entre la burguesía terrateniente, mestiza, que buscó más allá de eliminar detalles molestos como arrugas o lunares, ahora visibles gracias a los adelantos tecnológicos aplicados en la construcción de ópticas de mayor precisión. Sus retratos manipulados desde el negativo, trataron de falsar aspectos raciales a través del “blanqueamiento” o perfilando la nariz, lo cual revela un frente más a través del cual la nueva burguesía provinciana luchaba por buscar aceptación en los círculos y mercados costeros.

El investigador norteamericano McElroy, hacía los años finales del siglo XIX, encuentra algunos especímenes de positivado combinado: “no hay ejemplos de las más sofisticadas técnicas de combinación como las dejadas por Oscar G. Rejlander, que hayan sido localizadas en las colecciones estudiadas, ni mencionadas en la prensa” (1977:218). Es el caso de los “retratos siameses”, gusto introducido en Lima por los hermanos Courret en el año 1865, que consistía en ensamblar dos imágenes del mismo personaje en distinta postura, a veces con distinto traje creando un retrato dual y simultáneo (Fig.5).

Otro registro de uno de los pasajes de nuestra historia republicana es el que “retrata” a los hermanos Gutiérrez, muertos y colgados en las torres de la Catedral de Lima, imagen asumida como auténtica y “una potente imagen, símbolo de determinación de un pueblo que ejecuta sus propias reglas” (McElroy 1977:240). Su interpretación giró en torno al significado y el recuerdo del violento episodio, reproduciéndose en la mayoría de textos como documento histórico, a pesar de las groseras desproporciones, evidentes al comparar sus cuerpos con los de los curiosos que se agolpan en las balaustradas cercanas a los cadáveres. Se trata de un positivo combinado que “realza” la presencia y el hecho, objetivos buscados por Robinson, impulsor de la técnica. La famosa fotografía de autor desconocido, es atribuida por McElroy al norteamericano Villroy Richardson, activo en Lima desde el año 1859. McElroy hace un seguimiento a la vida del fotógrafo en el



—Fig.5. Retrato siamés. Copia a la albúmina. Tarjeta de visita. Segunda mitad siglo XIX. (reproducido del libro *La recuperación de la memoria*. Perú 1842-1942).

14 Invento del fotógrafo alemán Franz Hanfstängl (1804-1877) que en el año 1855 exhibe en Francia retratos retocados y sin retocar despertando admiración. Para Freund esto significó el inicio de la decadencia de la fotografía ya que “eliminaba todas las características de una reproducción fiel, despojando a la fotografía de su valor esencial” (2002: 63).



Fig.6. *Combate del Dos de Mayo*. 1866. Reproducción fotográfica de una pintura hecha sobre una fotografía. (reproducido del libro *La recuperación de la memoria*. Perú 1842-1942).

Perú y lo encuentra simpatizante con la causa de Pardo a quien los Gutiérrez se habían opuesto. La actividad política de Richardson se hizo evidente a través de sus “imágenes manipuladas” satíricas y caricaturescas, de personajes políticos mediante el diestro uso del fotomontaje, polémica actividad que finalmente lo llevó a prisión el 20 de diciembre de 1871.

Otra imagen reconocida por conmemorar un episodio de “orgullo nacional”, es la relacionada con el Combate del Dos de Mayo. Los hermanos Courret, presentaron en *La defensa del puerto del Callao*, una composición que utilizó un registro fotográfico del escenario capturado posteriormente al acontecimiento bélico. La intervención pictórica realizada sobre la impresión fotográfica, a cargo del artista Crapelet¹⁵ pobló de personajes que recreaban la gloriosa escena, apelando a “la estereotipada fantasía romántica para transferir la tradicional visión europea del heroico campo de batalla” (McElroy 1977:244). Finalmente la composición fue fotografiada y reproducida a manera de tiraje. El hecho de presentarse como fotografía, le otorgaba un aura de verosimilitud al suceso representado, aunque se tratase de una manipulación o fotomontaje (Fig.6).

Estos son algunos ejemplos emblemáticos de los usos de la imagen manipulada, que bien pueden considerarse como propósitos pictorialistas, dentro del contexto, convulso y eminentemente político en los años de formación de la república. Sin duda el desarrollo de la fotografía en el Perú, y con ella la intención de brindar un “estatus” artístico a las imágenes producidas por la caja oscura, estuvieron condicionadas o limitadas por gustos y necesidades de una clase dirigente, que se origina, como anota Liliana Peñaherrera, a partir del “boom del guano iniciado en 1840; los nuevos ricos del guano eran los principales consumidores de retratos tanto individuales como familiares” (1984:92). Estas familias serán el sustrato de una clase que se sostendrá en el latifundio y que consolidará un régimen político conocido como la oligarquía; dependiente del imperialismo y excluyente con las clases populares con quienes no halló elementos culturales comunes. Aristocracia que despreciaba al indígena y que se respaldaba “básicamente en la violencia, esto explica, [...] el escaso interés por los intelectuales, el menosprecio que con muchos de ellos eran vistos, y la pobreza de la vida cultural peruana a pesar del apogeo oligárquico” (Burga y Flores 1984: 90).

15 En la tesis de McElroy se lee: A. Carpelet, el investigador señala que fue un artista invitado por Eugenio Courret, llegando desde Francia el año 1868, para trabajar en el Perú. En el ensayo *El primer siglo de la fotografía*. Perú 1842-1942 en *La recuperación de la memoria*. 1842-1942. Natalia Majluf y Luis E. Wuffarden reproducen el nombre del artista como Eugenio Crapelet.

Será por estos años que la oligárquica “tediosamente feliz” (Burga y Flores 1984: 95) desarrollará su modo aristocrático, entre privilegios y derechos especiales que enfrentaba a sus miembros a una vida trazada: de matrimonios acordados desde el nacimiento, con gustos definidos, casi invariables y una lógica negación al cambio. Estas lógicas explican las escasas incursiones de creatividad en el terreno de lo fotográfico. Apenas el uso de la imagen manipulada se abocó al uso político y a los tímidos juegos de iluminación artística dentro de los estudios limeños. “Como consecuencia, Lima carecía de la burguesía y de las clases medias emergentes que servían como público para las fotografías pictóricas y de aficionados” (Poole 1993: 118).

En efecto, durante el siglo XIX la fotografía encontró en Lima un público que la acogió como espejo de su propia memoria: de su modernidad, de su prosperidad y de sus temores.

Ese público es decir la oligarquía, se mostró represivo, frente a las clases populares, con quienes convivió pero nunca hizo participar, pues aquello representaba conceder y a su vez sucumbir. Dicha actitud de autoprotección, inhibición y temor se reflejará en toda manifestación política, económica y cultural.

Será con el cambio de siglo que Lima comenzará a cambiar lentamente, “la mutación en los modos tradicionales de obtener riqueza y de producir que la revolución del mundo industrial europeo habría de imponernos desde fuera” (Neira 1963:26). Capitalismo y burguesía, nuevamente desde el extranjero, cambiando nuestras rutinas y modelos de pensamiento. El siglo XX incorporará al desarrollo de la fotografía artística los escenarios provincianos (sur andino) donde el paisaje andino, la vanguardia literaria y las condiciones comerciales de la región (circulación de publicaciones extranjeras especializadas: revistas de arte y fotografía) favorecerán el desarrollo de una fotografía más próxima a los credos pictorialistas, como no logró desarrollar en Lima. ♦

Bibliografía

Baudelaire, C.

1999 *Salones y otros escritos sobre arte*. Carmen Santos (traductora). Madrid: Visor.

Burga, M. y Flores Galindo, A.

1984 *Apogeo y crisis de la República Aristocrática*. Lima: Rikchay Perú.

Flores Galindo, A.

1977 *Arequipa y el sur andino: ensayo de historia regional (siglos XVIII-XX)*. Lima: Horizonte.

Francés, J.

1932 *La Fotografía Artística*. Madrid: CIAP.

Freund, G.

2002 *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.

Fontcuberta, J. (Compilador).

1984 *Estética Fotográfica. Selección de textos*. Barcelona: Blume.

Gernsheim, H. y Gernsheim, A.

1966 *Historia Gráfica de la Fotografía*. Barcelona: Ediciones Omega.

Honnef, K.

2000 *Fotografía: la fotografía entre el arte y la comercialización*. En *Arte del Siglo XX*, Ingo F. Walther (editores). Köln: Taschen, pp. 13-28.

Maude, O.

1907 *Los Independientes de la Fotografía en América*. *The Studio an Illustrate Magazine of fine Applied Art*. Vol. 41 N° 173, August (134-135). London.

McElroy, D. K.

1977 *The History of Photography in Peru in the Nineteenth Century: 1939-1976*. Tesis doctoral, University of New Mexico.

Neira, H.

1963 *Tiempos de Courret. La vida y las ideas del 900*. *Fanal* Vol. XVIII, N° 66 (13-28). Lima: International Petroleum Company.

Newhall, B.

2002 *Historia Gráfica de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.

Peracaula, L. (Coord.).

1998 *La Fotografía Pictorialista en España 1900-1936*. Barcelona: La Caixa.

Peñaherrera, L.

1984 *La Fotografía en el Perú*. *Revista del Archivo general de la Nación*. 7 (85-117). Lima: AGN.

Poole, D.

1993 *Figueroa Aznar y los Indigenistas del Cusco: Fotografía y Modernismo en el Perú de inicios del siglo XX*. *Márgenes: Encuentro y Debate*. Año VI, N° 10/11, Octubre (115-163). Lima: SUR Casa de Estudios del Socialismo.

Purves, F. (director).

1975 *Enciclopedia Focal de la Fotografía*. Tomo II. Bilbao: Ediciones Omega.

Sougez, M. L.

1999 *Historia de la Fotografía*. Madrid: Cátedra. Susperregui, J. M. 2000. *Fundamentos de la fotografía*. Bilbao: Universidad del País Vasco.

Tausk, P.

1984 *Historia de la fotografía en el siglo XX*. Santiago de Cuba: Oriente.