

### EL REALISMO VISUAL DECIMONÓNICO: fotografía y pintura

---

Ernesto D'Amico\*

U.B.A.

Paralelamente al nacimiento de la fotografía en el siglo XIX tiene lugar un movimiento pictórico y literario que se ha denominado “realismo”. Dado que el realismo se atribuye también a la fotografía, cabe al menos preguntarse por la relación entre fotografía, pintura y literatura en el siglo XIX. En este trabajo, restringiré el análisis a la relación entre fotografía y pintura y, en particular, entre fotografía-documento y pintura realista, cuyo máximo representante es Gustave Courbet. Puesto que tanto la fotografía como la pintura son capaces de producir representaciones realistas, el realismo visual decimonónico tiene su versión fotográfica y su versión pictórica. Esto equivale a decir que una misma categoría, la categoría de realismo, tiene lugar en dos medios distintos (incluso, tres, si contamos a la literatura). Estos medios se han relacionado. La fotografía en tanto nuevo invento determina hasta cierto punto la producción pictórica; y también sucede lo inverso, que la pintura indica algunos caminos a la fotografía. En definitiva, fotografía y pintura mantienen en el siglo XIX relaciones de tensión y de mutuo enriquecimiento.

Uno de los significados posibles, y el más generalizado, del término “realismo” es representación fiel de la realidad. Sin entrar, por el momento, en los problemas que puede plantear el uso de la palabra representación, tenemos en esta sencilla definición dos elementos adicionales: la noción de *fidelidad* y la noción de *realidad*. Ya había en los mismos inventores de la fotografía una conciencia de la *fidelidad* de que su invento era capaz. L. Daguerre dice que el daguerrotipo da a la naturaleza el poder de reproducirse a sí misma. W. Fox Talbot denomina a la cámara “el lápiz de la naturaleza”. Si hasta entonces la representación de naturaleza dependía de la mediación del artista, que no podía sino mediar, es decir, contaminar la naturaleza con su propia humanidad, ahora

---

\* [ernestodamico@hotmail.com](mailto:ernestodamico@hotmail.com)

existe la fantasía de que, gracias a la fotografía, es la naturaleza misma la que se dibuja, sin mediación alguna. La fotografía ha estado ligada desde su nacimiento al mito de la objetividad. Existe en el siglo XIX una concepción bastante generalizada que convierte a la fotografía en la campeona de la fidelidad. La fotografía sería un medio absolutamente transparente. El nuevo invento posee una capacidad “científica” para reproducir lo que sea. En base a su capacidad de obtener mayor fidelidad que cualquiera de las otras representaciones visuales en la reproducción de objetos, la fotografía es tenida por el medio del realismo por excelencia. Supera en fidelidad a la pintura, simplemente porque la máquina es más precisa que el hombre. Se ha sugerido que por ello Courbet, que forma parte de este clima de pensamiento, cuando representa paisajes los representa sin el hombre.

Esta cualidad que se atribuye a la fotografía explica que muchos pintores la hayan usado para precisar sus motivos. La pintura recurre a la fotografía para perfeccionar su fidelidad. Hay que contar aquí al propio Courbet. Por ejemplo, la figura de la mujer desnuda en *El estudio del pintor* se realiza basándose en una instantánea de desnudo de Julián de Vallou Villeneuve. (Cfr. Stremmel, 2004:6-7) Pero hay que contar también a otros pintores, no realistas, como E. Delacroix, que investigaron en el campo de la fotografía para estudiar las formas.<sup>1</sup> Antes de la fotografía, la cámara oscura habría servido a pintores como Vermeer, Canaletto o Ingres para idéntico fin.

La influencia de la fotografía sobre la pintura no se limita a la cuestión de la fidelidad. La fotografía sugiere a la pintura nuevos puntos de vista, nuevos modelos de composición pictórica, crea una determinada preferencia por el fragmento, realza el interés por el movimiento fugaz y los efectos luminosos. Pero además, la fotografía sugiere a la pintura nuevos objetos y nuevos temas; realza el interés por la vida humilde. (Cfr. Sontag, 2006:204-206)

La fotografía documental y la pintura realista comparten parcialmente sus temas. El fotógrafo es un cazador-con-cámara para quien la realidad es una pieza exótica que Mientras que algunos fotógrafos se fascinan con las alturas de la sociedad, los documentalistas buscan ese exotismo en los sumideros de la sociedad. La miseria social, los pobres, son los temas preferidos por los

---

<sup>1</sup> Cfr. Saber ver lo contemporáneo del arte (1995) cap. 8.

fotógrafos documentalistas. Para ellos, se trata de documentar una realidad oculta. La fotografía de intención documental está subyugada por la pobreza y lo extraño como temas eminentemente fotográficos. Hay un “tradicional regodeo de la fotografía documental en los pobres y desposeídos, los ciudadanos olvidados de la nación.” La fotografía es una extensión de la mirada del *flâneur*, al que no le atraen las realidades oficiales de la ciudad sino sus rincones oscuros y miserables, sus pobladores relegados, una realidad no oficial tras la fachada de la vida burguesa. Esta mirada descendente tiene su modelo más primitivo en las fotografías de John Thompson sobre la vida callejera de los pobres de Londres, de 1877-1878. Hacia finales de siglo, aparecen las fotografías de Jacob Riis sobre los pobres de Nueva York, y las de Giuseppe Primoli, sobre la vida callejera de los pobres de Nápoles. (Cfr. Sontag, 2006:84-93)

Algo similar ocurre con el realismo pictórico. Éste tiene sus propios temas. Aquí nos encontramos con el otro elemento de la definición de realismo, elemento que concierne no ya al modo de la representación, sino a su contenido. El realismo es representación de la *realidad*, vida o *naturaleza*. Pero ¿qué es esa “realidad” que el realismo representa? ¿Qué es aquello que funciona como lo real en el interior de la representación realista? Puesto que “realidad” es algo demasiado amplio, el realismo debe hacer un recorte; realizar una selección de entidades que se elevarán al nivel de lo real. En este sentido, se dice que el realismo pictórico representa “la vida cotidiana” y “los problemas y costumbres corrientes”; y también que, como parte de su antirromanticismo, tiende a acentuar “los motivos más bajos y las ocupaciones más denigrantes”. (Cfr. Read, H, 1967)

Courbet representa una “realidad” que es la de su tiempo y su lugar. Courbet representa anónimos, pueblerinos, rituales típicos de pueblo, como en *Un entierro en Ornans*. Representa trabajadores comunes realizando algún trabajo de tipo artesanal, como en *Los picapedreros*, *Las moledoras del grano*. Representa escenas de la vida cotidiana, como en *Una sobremesa en Orleáns*. *El estudio del pintor* es uno de los cuadros programáticos de Courbet. Courbet muestra allí su interés por la realidad y sus diversas manifestaciones. El cuadro constituye una apuesta aún más evidente del pintor por la sociedad contemporánea. Aparecen

allí algunas figuras identificables: el propio Courbet como el pintor, amigos de Courbet como Baudelaire, Proudhon y Bruyas, un protector del arte realista. (Cfr. Stremmel, 2004) Desde el punto de vista de lo que se venía pintando (pensemos en Ingres, en Delacroix), estos temas del realismo eran algo “bajo”, incluso “denigrante”. Y esto se refuerza con los desnudos, crudos, inmorales. Pensemos en ese cuadro de Courbet que es el primer plano de una vagina intitulado *El origen del mundo*, pintura más próxima a la foto obscena que a desnudos como los de Ingres, suaves, delicados, ensoñados. *El origen del mundo* es un cuadro que además ejemplifica esa visión fragmentaria, típicamente fotográfica.

En suma, el realismo convierte a lo bajo en lo real. Independientemente de que sea pictórico o fotográfico, el realismo captura lo bajo, concebido como realidad oculta que es preciso rescatar del olvido. El realismo es el retorno de que lo que está bajo la superficie, debajo de las apariencias del ideal y de una vida burguesa satisfecha. Al lujo, la riqueza y el éxito, el realismo decimonónico opone la pobreza y el fracaso, al placer el dolor, al nombre el anonimato, a la gloria del poder la vida cotidiana de gente común, a la fijación de la propia imagen en la pose, la imagen de una paciente actividad. Posteriormente, otros también llamados “realismo” sostendrán este mismo espíritu; como cuando el realismo socialista se regodea en la representación del trabajador o clase obrera.

La guerra, las escenas de la guerra, la existencia durante la guerra, es uno de estos temas “bajos” propios del realismo. El realismo *documenta* la guerra. La fotografía-documento es el género fotográfico más desarrollado en el siglo XIX. Ya en el siglo XIX surge la fotografía de guerra como género fotográfico. Están las fotografías de Roger Fenton sobre la Guerra de Crimea (1855); las de Mathew Brady sobre la Guerra de Secesión en Estados Unidos (1865). Paralelamente está la pintura de guerra, género bastante común por entonces. Esta pintura, calificada como realista, asume el *afán documental*, que por lo tanto comparte con la fotografía. El documento es un producto tanto pictórico como fotográfico. Esteban García documenta fotográficamente la Guerra de la Triple Alianza, la misma que documenta pictóricamente Cándido López. El realismo pictórico de López es deudor de la fotografía, de los inicios de López como daguerrotipista, del ojo adiestrado durante su experiencia como

fotógrafo. Los comentaristas de la obra de López destacan el “encuadre fotográfico” de las escenas, la vocación de captar un instante determinado, el minucioso interés por la descripción de la realidad, el sentido documental (“afán documental”, “veracidad documental”). En su propia época, el soldado López es, para sí mismo y para los demás el “pintor-cronista” de la Guerra del Paraguay. (Cfr. Pacheco, 1998:3-5) Esto es así tanto para la prensa, como para las autoridades del mundo del arte y de la política. El General Roca califica sus cuadros como “cuadros históricos”. El General Mitre le escribe: “sus cuadros son verdaderos documentos históricos por su fidelidad gráfica y contribuirán a conservar el glorioso recuerdo de los hechos que representan.” (Cfr. Fèvre, 2000:57-58) El arte de López no es, para sus contemporáneos, buen arte. Ellos destacan, en cambio, el valor histórico de la obra. La obra de López es una “pintura-documento”. El realismo de López difiere del de Courbet por el hecho de que en López, el mismo carácter ficcional de la obra queda en entredicho.

La invención de la fotografía significó una revolución en el terreno de las artes visuales. Más allá de la vocación fotográfica de cierta pintura, o de las afinidades temáticas entre pintura y fotografía, existen algunas diferencias conceptuales entre una fotografía y una pintura. Toda fotografía denota, pero no toda pintura denota. Como dice Barthes, la esencia de la fotografía es la obstinación del *referente* en estar siempre ahí. (Cfr. Barthes, 2004:29-31) Nunca puedo negar en la fotografía que la cosa haya estado allí. El referente fotográfico no es la cosa *facultativamente* real a que remite una imagen, sino a la cosa *necesariamente* real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía. (Cfr. Barthes, 2004:120-122) El referente real de la fotografía forma parte del conjunto de elementos causales del contenido de la imagen, con el que por lo general mantiene además relaciones de fuerte analogía.<sup>2</sup> Ciertamente, el fotógrafo selecciona su objeto, un tipo de luz, un ángulo, una cámara, etcétera. El fotógrafo interviene mucho en la configuración de la imagen, pero no puede crearlo todo. Siempre debe partir de un “dato”. En

---

<sup>2</sup> Jean-Marie Schaeffer (2002:279) sostiene que la fotografía forma parte de la clase de representaciones miméticas en las que la representación es causada por lo que representa. El referente es, entonces, un elemento causal de la imagen fotográfica, no así de la pictórica.

cambio, la pintura puede fingir la realidad sin haberla visto. Ninguna pintura, ni siquiera la pintura realista, puede demostrar que su referente haya existido realmente. La pintura puede ser denotativa, pero no necesariamente lo es. Ni siquiera la pintura realista garantiza la existencia de una relación causal y, consiguientemente, analógica, entre referente y contenido. Muchas de las figuras que pinta Courbet no existen. La mayoría de los cuadros realistas no denotan nada. Finalmente, ante una pintura nuestra atención se concentra en el significante tanto como en los significados. Pero generalmente no percibimos el significante fotográfico. Ante una fotografía, solemos identificar el contenido de la representación con el existente al que remite: alguien muestra sus fotos y dice cosas tales como “Éste es de acá es mi hijo”, etcétera. (Cfr. Barthes, 2004:29-31) Todo esto hace que, en general, se atribuya a la fotografía una transparencia mayor que a la pintura, atribución que hacen incluso algunos pintores.

Pero no es sólo una cuestión de transparencia. Excepto en casos como la pintura documental de Cándido López, la pintura realista goza en el siglo XIX de una recepción ficcional; así, las pinturas de Courbet pertenecen a la clase de las ficciones. Por el contrario, la fotografía ocupa desde su aparición el espacio de las representaciones *serias*, es decir, no ficcionales. Todavía hoy hablar de “una fotografía” es, en general, hablar de una representación seria. Las fotografías suelen acompañar los discursos serios, por ejemplo, un artículo periodístico. Ya en el siglo XIX se comienzan a poner en relación estas dos cosas. La posibilidad de imprimir fotografías junto al texto en periódicos y revistas fue investigada durante el siglo XIX. En tanto representación seria, la fotografía cumple con una serie de funciones sociales. El retrato es solo una de ellas. La fotografía es un instrumento de control de la policía, que en Francia comienza a utilizarla hacia 1880. Se van a ajustar cada vez más los mecanismos para la identificación del criminal: medidas óseas, señas particulares, a lo que se adjunta una fotografía. Las nuevas técnicas permiten conferir a cada individuo una identidad invariable y fácilmente demostrable. La fotografía frustra la falsificación de la personalidad civil, prohíbe la metamorfosis. La fotografía tuvo además otras funciones. En el cementerio, los medallones-fotos incrustados en la piedra de la tumba individual reemplazan al epitafio

personalizado. La fotografía favorece la vulgarización y la contemplación de la imagen de la desnudez; la foto obscena tiende a cambiar los modos de estimulación erótica. (Cfr. Corbin, 1989:400-409)

A pesar de estas diferencias entre fotografía y pintura, en el siglo XIX el fantasma de la fotografía sobrevuela al arte realista. En cualquier reflexión acerca del realismo pictórico, sea favorable o crítica, surge una comparación con la fotografía, incluso una identificación con ella. Así lo demuestran las consideraciones de Émile Zola, y de Charles Baudelaire. Para Zola, teórico del “naturalismo”, el realismo es algo más que el nombre de Courbet; es algo más, incluso, que un movimiento pictórico. Es la voluntad de dar presencia en la obra a lo que Zola llama “el elemento real” o “la naturaleza”. El realismo es uno de los aspectos del naturalismo, el aspecto “fotográfico”. Pero el naturalismo no se agota en el realismo, sino que subordina ese elemento al temperamento, que es lo específico del naturalismo: “si no existiese el temperamento – dice Zola (2002:71) – todos los cuadros serían por fuerza simples fotografías”. Baudelaire hace de fotografía y realismo prácticamente la misma cosa. La crítica de Baudelaire al realismo de Courbet depende de su hostilidad a la fotografía. La fotografía es el “enemigo mortal” de la pintura. La fotografía es el medio *barato* para difundir el odio por la pintura y por la historia. La fotografía y el realismo son igualmente populares, es decir, vulgares. La fotografía es el espejo en que la sociedad inmunda se abalanza como un Narciso a contemplar su imagen trivial. Baudelaire se lamenta del advenimiento de la fotografía como nuevo dios del pueblo. De acuerdo con él, existe actualmente en Francia un credo que reza “creo en la Naturaleza y sólo en la Naturaleza; creo que el Arte es, y no puede ser más que, la reproducción exacta de la Naturaleza”. Y dado que la fotografía es, dice Baudelaire, la industria capaz de brindarnos un resultado idéntico a la Naturaleza, la fotografía es hoy el arte absoluto. Pero la fotografía es una indecorosa invasión del progreso industrial en el reino del arte. Baudelaire establece una oposición entre el artista *realista* y el *imaginativo*. El artista imaginativo cree en la comparación, la metáfora y la alegoría. La imaginación es la reina de las facultades y fundamental para el arte. El realismo de Courbet emprende una guerra contra la imaginación, en favor – dice Baudelaire – de “una naturaleza

externa, positiva, inmediata”. El realista es aquel que quiere representar las cosas tal y como son, o como serían, suponiendo que él no existiera: el universo sin el hombre.<sup>3</sup>

Se comprenden en parte las consideraciones de Baudelaire teniendo en cuenta la invasión cultural que ejerce la fotografía. Ciertamente, en la fotografía la imaginación ocupa un lugar menor. Además la fotografía es, en efecto, popular. La fotografía asume la función del retrato, hasta entonces monopolio de la pintura. Pero el retrato pictórico había sido durante mucho tiempo patrimonio de la aristocracia y de una burguesía rica: el aristócrata se retrataba para inscribirse en la continuidad de las generaciones; el burgués se hace retratar como el héroe fundador, aquel que con su triunfo personal crea una estirpe prestigiosa. En Francia, la fotografía significa la democratización del retrato. Por primera vez, la fijación, la posesión y la comunicación en serie de la propia imagen se vuelven posibles para el hombre de pueblo. Se adornan con rostros queridos colgantes, medallones o tapas de polveras. La fotografía es una imagen que puede obtenerse en serie y a un precio moderado. La fotografía es un gran éxito comercial. (Cfr. Corbin, 1989) Más difícil es entender la asimilación baudeleraiana entre fotografía y realismo. El realismo pictórico no fue popular. La pintura de Courbet se exhibe en *salones*. Es apreciada por algunos otros pintores y por estudiantes, es decir, por entendidos en arte, pero ignorada por buena parte del público. Courbet representa al hombre común, pero el hombre común no consume el arte de Courbet, consume fotografía. El arte de Courbet no es ni barato ni popular en el sentido en que la fotografía lo es. Ni siquiera dentro del restringido mundo del arte goza Courbet de popularidad. Por el contrario, es expulsado de los Salones del círculo oficial, por ser considerado como un rebelde, incluso como un hereje. Más de una vez, Courbet exhibe sus obras en el “Pabellón del Realismo”, que se ubicaba por fuera de las instalaciones oficiales. Más de una vez, expone en el denominado “Salón de los Rechazados” (es decir, los rechazados del Salón oficial), instituido por Napoleón III. En el mundo del arte, Courbet es aún menos popular que Ingres o Delacroix. En la Exposición Universal de París de 1855. Courbet presenta dos lienzos que las autoridades rechazan: se *acusa a*

---

<sup>3</sup> Citado en Sontag, (2006:263)



Courbet de realista. Ese mismo año, en esa misma Exposición, se realiza una exhibición retrospectiva en honor a Delacroix, del que se exhiben cuarenta y dos obras, lo que demuestra que su éxito en los círculos oficiales y con el público en general está firmemente consolidado. (Cfr. Magna Books, 1994:27-28) La fotografía y la pintura realista gozan, en el siglo XIX, de un estatus social diferente.

Por otra parte, cabe observar que realismo no significa literalidad. El arte de Courbet no es literal; es eminentemente metafórico. En *El estudio del pintor*, la figura de la mujer desnuda, que está basada en una fotografía, es la “musa de la verdad”, mientras que otras figuras reflejan simbólicamente el trabajo, el comercio y el arte académico. (Cfr. Stremmel, 2004) En su libro *El realismo de Courbet*, M. Fried muestra que muchos de los cuadros de Courbet implican la tematización, metafórica, del acto de pintar. Así, en *Los picapedreros*, los dos trabajadores simbolizan las manos del pintor, una que sostiene la paleta y la otra el pincel. De acuerdo con Fried, para Courbet la pintura implica algo de los automatismos de la fotografía. Pero la tematización de estos automatismos es metafórica. En el cuadro *El cazador*, se despliega toda una metáfora en relación con la fotografía. El cazador se muestra en un estado de ensueño o semi-conciencia, como si la caza del ciervo que cuelga muerto junto a él hubiera sido un acto semi-automático. Cazar, pintar, son actos parcialmente automáticos. El cazador es, como el pintor, un fotógrafo. Pintar un animal es como atrapar su imagen. El pintor atrapa una imagen del modo en que el cazador dispara un arma y el fotógrafo “dispara” la cámara. Así, Courbet sugiere que los automatismos de la fotografía son inherentes a la pintura. (Cfr. Fried, 2003:221-284)

A pesar de que Courbet conciba la actividad de pintar como algo que de ninguna manera se agota en tales automatismos, todo el juego metafórico que se establece en *El cazador* muestra la existencia de la conciencia, en el pintor realista, del estrecho vínculo entre realismo y la fotografía.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Barthes, Roland, *La cámara lúcida*, Buenos Aires, Paidós, 2004.

- Corbin, Alain, “Entre bastidores”, en: Ariès, Philippe y Georges Duby (dir.), *Historia de la Vida Privada, 4. De la Revolución Francesa a la Primera Guerra Mundial*, Madrid, Taurus, 1989, pp.400-409.
- Costa, Joan, *La fotografía. Entre sumisión y subversión*, México, Trillas, 1991.
- Fèvre, Fermín, *Cándido López*, Buenos Aires, El Ateneo, 2000.
- Fried, Michael, *El realismo de Courbet*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2003.
- Magna Books (Ed.), *Eugène Delacroix. His Life and Works*, Génova, 1994.
- Pacheco, Marcelo, *Cándido López*, Buenos Aires, Banco Velox, 1998.
- Read, Herbert (dir.), *Diccionario enciclopédico de las artes*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1967. (“Realismo”)
- Saber ver lo contemporáneo (Ed.), *Historia del impresionismo*, México, Fundación cultural Televisa, n° 20, enero-febrero 1995.
- Schaeffer, Jean-Marie, *¿Por qué la ficción?*, Toledo, Lengua de Trapo, 2002.
- Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*, Buenos Aires, Alfaguara, 2006.
- Stremmel, Kerstin, *Realismo*, Madrid, Taschen, 2004.
- Zola, Émile, *El naturalismo*, Barcelona, Península, 2002.