



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2013  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

1

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

UNED



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2013  
NUEVA ÉPOCA  
ISSN 1130-4715  
E-ISSN 2340-1478

1

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE  
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.1.2013>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

*Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: DICE, ISOC (CINDOC), RESH, IN-RECH, Dialnet, e-spacio, UNED, CIRC, MIAR, FRANCIS, PIO, Ulrich's, SUDOC, ZDB, ERIH (ESF).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA  
Madrid, 2013

SERIE VII · HISTORIA DEL ARTE (NUEVA ÉPOCA) N.º 1, 2013

ISSN 1130-4715 · E-ISSN 2340-1478

DEPÓSITO LEGAL  
M-21.037-1988

URL  
ETF VII · HISTORIA DEL ARTE · <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN  
Ángela Gómez Perea · <http://angelagomezperea.com>  
Sandra Romano Martín · <http://sandraromano.es>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

# DOSSIER

## NECESSARY ACCOMPLICES

BY CARLOS REYERO (GUEST-EDITOR)

# THE PHOTOGRAPHIC AND ITS MEDIATORY SYSTEM: ARTISTIC, TECHNICAL AND COMMERCIAL VALUES AT THE DAWN OF PHOTOGRAPHY

## LO FOTOGRÁFICO Y EL SISTEMA MEDIADOR. VALORES ARTÍSTICOS, TÉCNICOS Y COMERCIALES EN LOS INICIOS DE LA FOTOGRAFÍA

Nuria Peist<sup>1</sup> & Núria F. Rius<sup>2</sup>

Received: 30/06/2013 · Approved: 13/11/2013  
<http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.1.2013.8479>

### Abstract

Analysis of the agents that took part in the invention, promotion and dissemination of photography in the nineteenth century —photographers, politicians, scientists, intellectuals and artists— allows us to reconstruct the space of the photographic. These agents, and their practices, spaces, institutions and relationships, constitute a mediatory system that actively participated in the construction of photography's value as a cultural product of modernity. Most importantly, however, photography represents a privileged scientific research subject for understanding the capacity of artistic practices to adapt to the requirements of modern society. The constant tension and dialogue between its aesthetic, scientific, technical and commercial appreciation places photography in an unprecedented space between formal evaluation —linked to the institutions and norms of the world of high culture — and utilitarian logic— tied to the patterns of progress and democratic access to culture. It is, therefore, possible to suggest a theory of mediation for cultural products of modernity: intermediaries influence the construction of value while revealing the state of the cultural object and the needs of the society that consumes it.

### Keywords

Photography; modern art; nineteenth century; Louis-Jacques-Mandé Daguerre; François Arago; sociology of art; photographic societies; Paris

- 
1. Associate Professor, Universitat de Barcelona ([nuriapeist@ub.edu](mailto:nuriapeist@ub.edu)).
  2. Associate Professor, Universitat Pompeu Fabra ([nuria.rius@upf.edu](mailto:nuria.rius@upf.edu)).

## Resumen

El análisis de los agentes que participaron en la invención, promoción y difusión de la fotografía en el siglo XIX —fotógrafos, políticos, científicos, intelectuales y artistas— permite reconstruir el espacio de lo fotográfico. Estos agentes, sus prácticas, espacios, instituciones y relaciones constituyen un sistema mediador que participó de manera activa en la construcción del valor de la fotografía como producto cultural de la modernidad. No obstante, lo más relevante es que se presenta a la investigación científica como un objeto de estudio privilegiado para comprender la capacidad que tuvo la práctica artística para adaptarse a las necesidades de la sociedad moderna. La constante tensión y diálogo entre la apreciación estética, *científica*, técnica y comercial, sitúa a la fotografía en un espacio inédito entre la valoración formal —cercano a las instituciones y a las normas del mundo de la alta cultura— y la lógica utilitaria —cercana a los patrones de progreso y acceso democrático a la cultura. De esta manera, es posible plantear una teoría de la mediación para los productos culturales de la modernidad: los *intermediaries influence the construction of value while revealing the state of the cultural object* y las necesidades de la sociedad que lo consume.

## Palabras clave

Fotografía; arte moderno; siglo XIX; Louis-Jacques-Mandé Daguerre; François Arago; sociología del arte; asociaciones fotográficas; París

**PHOTOGRAPHY IS A NINETEENTH-CENTURY** invention that occupies a predominant position in western culture. The diverse social uses of images today make photography an exceptional field for analysing the logics of distinct spaces, or niches, of the production, mediation and consumption of culture<sup>3</sup>. The aim of this study is to observe the beginnings of photography, the configuration of its space and its relationship to the field of art, based on an analysis of the agents, interrelations and logics that gave rise to its system of mediation.

We begin with the hypothesis that mediation is a structural, determinant and constitutive part of the development of the products of western modernity, among them photography. We will not force a separation between cultural objects and mediation to establish their relationship, but rather will attempt to analyse the photographic language embedded within two important nineteenth-century social spaces: modern society itself—which organises and permits the propulsion of the logics of aesthetics and, simultaneously, of the techno-rational sphere—and the relatively autonomous society of high culture: that is, of the world of art.

Using empirical data, we will put to the test the theory that painting is a part of high culture thanks to the autonomic processes of the aesthetic, while photography was born as a practical, technological tool, situating it in an intermediary space, novel and specific, between formal evaluation and technical-utilitarian capacity. Far from being exclusive to the world of photography, this reality is applicable to the various cultural products resulting from the technological development of the Industrial Revolution, such as cinema and design (graphical, industrial, of spaces and of clothing). Photography, however, approximates the formal and social logics of the art world to a considerable extent, and the specifics of this process will be analysed throughout the work.

In summary, we will observe the institutions and agents that intervene in the shaping and interrelation of both fields to understand the systemic reality of which they form a part. The analysis of this reality will help us better interpret artistic expression itself, as part of a system in which the formal and the aesthetic occupy a structural position in a global process.

## 1. THE SHAPING OF THE FIELD OF ART

In the nineteenth century, the field of art's processes of autonomous organisation matured<sup>4</sup>. The literature on the forging of the logics of this autonomy is extensive, and devoted primarily to studying the emergence of the history of art; of aesthetics as a discipline independent of philosophy; of art criticism; of the modern market and of related elements and entities. It is important, however, that we also consider the academic system as a part of the mechanisms that moulded the sphere of

---

3. For the social uses of photography see the classic book by BOURDIEU, Pierre: *Un arte medio*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

4. We take the concept of *field* from Pierre Bourdieu: 'playing spaces historically set up with their own specific institutions and operational norms'. BOURDIEU, Pierre: *Cosas Dichas*. Barcelona, Gedisa, 2000, p. 108.

high culture. This involves the analysis of processes, not from a linear-evolutionary perspective, but rather a complex, inclusive and historical one: the possibility of art as a community relatively independent of the heteronomous demands of the social world exists thanks to the aforementioned agents and their relationships, but also to an earlier academic system that gave rise to the unification of the European theory of art, debated matters specific to the artistic (line/colour, ancient/modern...), generated its own publications and exhibitions and, for the first time, trained the artist as a professional.

It is equally important to consider the type of society that permitted this autonomy of art, so thoroughly referenced and analysed. In the central European countries, the processes of modernisation surrounding the rationalisation of political, economic, scientific, commercial, technological and urbanisation systems —greatly increased following the two great revolutions at the end of the eighteenth century— led to a then unprecedented acceleration in the conditions of modern life. In this context, a paradox arose: aesthetic sensibility and plastic experimentation, often seen in the antitheses of progress and development, emerged as the other face of modernity. This apparent contradiction between demonstrated reason and romantic sensitivity was fundamental to the creation of the new modern subject that was photography: pragmatic yet sensitive, scientific yet artistic, but always at the centre of political, public and urban life and the debates of the burgeoning contemporary era<sup>5</sup>.

There are numerous examples of the gradual, relatively autonomous organisation of the space that produced and mediated the plastic, which can be grouped into three basic typologies: the start of specialised discourses and specific disciplinary fields, the diversification of exhibitory spaces and the start of a modern market that supported the innovative. In the first case, we find the countless discourses on art that began to emerge in the sphere of erudite and intellectual production. The incipient organisation of a history of art (undertaken out by scholars such as Winckelmann or philosophers like Hegel) and the definition of the specificity of the plastic (outlined in terms of beauty by Lessing, in those of formal attraction and aesthetic perception by Kant) are some of the best-known examples of this process. Art criticism and the gradual inclusion of the teaching of art in European academic circles were the other two foundations in the creation and specialisation of the discourse surrounding the artistic.

In addition to these discourses, and closely related to them, is the diversification of exhibitory spaces (national museums, salons, and artists' independent exhibitions) and the emergence of the art market in the modern sense (merchants' and collectors' support for innovative, original, subjective and experimental works of art) completed the maturation of the system of high culture in the field of plastic

---

5. One of the spaces in which this dual phenomenon can be most clearly observed is in the World's Fairs, events exhibiting the technological and artistic advances of the industrial bourgeoisie. See PEIST, Nuria: 'Las exposiciones universales y la definición del objeto artístico español', in *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Gijón, Trea, 2013, pp. 329–354.



experiments<sup>6</sup>. Against this background, photography emerged. Tied to the values of the scientific, technical and utilitarian, being one of the great inventions of its era, its constant contacts with the mediatory world of high culture reveal its exceptional nature.

## 2. THE DAWN OF THE PHOTOGRAPHIC

At the end of the eighteenth century, the technical knowledge necessary for the development of photography was already available<sup>7</sup>. Nevertheless, it was not until the 1820s that the first impressions of visible reality were created using the processes of physical chemistry. The image *La cour du domaine du Gras*, taken by Nicéphore Niépce in 1826, is the oldest photograph still in existence.

Along with the birth of photography itself, and the various scientific theories surrounding light, colour and optics in general, a number of visual gadgets were developed, such as the thaumatrope (1824) and the zoetrope (1834), where advances in optical knowledge were married to entertainment. Modern cities offered an ever-increasing selection of spaces and objects of amusement, thanks to the development of the public space and the increasing leisure time in the lives of individuals from every social stratum. Thus, alongside the theatre, visual spectacles (the Panorama or the magic lantern) and musical performances in their many guises (cabaret, *café chantant* and *café-concert*), the Diorama emerged as a visual spectacular on a grand scale, driven by a man considered to be one of the inventors of photography, Louis Jacques Mandé Daguerre.

Trained in an architect's studio as a draughtsman and painter, Daguerre specialised in scenographic painting, making prolific use of the *camera obscura* system for the representation of reality<sup>8</sup>. In the summer of 1822, in association with the painter Charles Bouton, he built the aforementioned Diorama, based on a complex mechanical and optical system that displayed paintings of great dimensions (22 m × 14 m), creating a play of transparencies that gave rise to dynamic effects in atmosphere and lighting<sup>9</sup>. We can see how technical advances, aesthetic value and an interest in optical effects, three factors indicative of the cultural modernity of the time, were united in a single object. As a result of these interests, Daguerre concentrated on methods of recording images other than the technique of the

6. See PEIST, Nuria: *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*. Madrid, Abada Editores, 2012.

7. In Europe, the physical properties of light were now understood and the first photosensitive substances had been discovered. BRUNET, François: *La naissance de l'idée photographie*. Paris, Presses Universitaires de France, 2000, pp. 36–37.

8. Concerning Daguerre's person, training and professional career, see, for example, BARGER, M. Susan, and WHITE, William B.: *The Daguerreotype. Nineteenth century technology and modern science*. London, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2000, pp. 20–21.

9. Located in the Place de la République in Paris, the Diorama consisted of a small theatre exhibiting paintings of romantic themes such as mountainous landscapes, Italian scenes or Gothic ruins, given a magical appearance thanks to effects of *trompe l'oeil*. The spectacle lasted fifteen minutes. BAJAC, Quentin: *L'image révélée. L'invention de la photographie*. Paris, Gallimard, 2001, p. 14.

*camera obscura*. His meeting with Nicéphore Niépce, a landowner and amateur scientist who had been working since 1816 on chemical experiments into the capture of images, would be decisive. In 1829 they signed a contract to improve and commercialise the technique of photography.

Niépce died in 1833, and Daguerre began to seek allies to promote and disseminate his invention, the daguerreotype. In 1838, he contacted the liberal delegate François Arago, who took charge of promoting the photographic procedure. The importance of Arago's work reveals the various spaces in which photography began its process of legitimisation. Each of the spaces allows us to observe the point at which photography was activated and, from there, to understand the values it acquired, little by little, as a technological and sometimes aesthetic product of modernity. Photography, then, did not irrupt all at once into the world of art — which, as we saw in the previous section, already had its spaces of autonomy (academia, theoretical debates, history, and, of course, the antiquity of the pictorial and sculptural mechanism)— but rather, in its early days, the agents in charge of its diffusion also had to seek its legitimisation in scientific, political and legislative terms. In this way, they hoped to reinforce its practical value in the service of the variously specialised necessities of the social world.

This is an opportune moment to recall the methodology we are employing in this work, which leads us to our primary hypothesis. Rather than asking ourselves from an essentialist perspective whether photography is in itself a scientific, utilitarian or artistic invention, we choose to observe the mediatory system through which it becomes activated and acquires value and meaning. This system is still not entirely specific to photography, but will gradually and continually adapt, without the force of the autonomous space of art but with interesting idiosyncrasies that we will examine throughout this work. We do not believe that spaces and mediatory agents influence the resulting objects, but that they are themselves the result of certain necessities shaped by the logic of historical processes: in this case, the need for scientific, political and legal acknowledgement of a language that we still cannot call artistic. From this perspective, mediation reveals, more than it influences, the necessities and specifics of the language of photography.

One of the first values associated with photography was the scientific. This can be seen in Arago's decision to present the invention at the meeting, held on January 7<sup>th</sup>, 1839, of Paris' *Académie des Sciences*<sup>10</sup>. Scientist, internationally renowned educator, liberal politician in the circle of the July Monarchy, delegate of the *Chambre des Députés* and secretary of the *Académie des Sciences*, Arago promoted the invention by employing Saint-Simonianist ideas of scientific-technological development and industrialisation, instigated by the state and serving the needs of all social classes<sup>11</sup>. His own position, and the ideas promulgated by the chamber (belief in the political

---

10. Concerning the various stages of the presentation of photography to the chamber and the academy, see MCCAULEY, Anne: 'Arago, l'invention de la photographie et la politique', *Études photographiques*, 2 (1997). [Consulted on June 30<sup>th</sup>, 2013]. <http://etudesphotographiques.revues.org/125>; FRIZOT, Michel: 'Nicéphore Niépce, inventeur: un Prométhée rétrospectif', *Communications*, 78 (2005).

11. MCCAULEY, Anne: *op. cit.*

support, legislative protection and democratic diffusion of inventions) explain the fervour with which he endorsed and spread the invention. But despite the political importance of certain individuals in photography's diffusion, it is more interesting still to observe how photography's own characteristics allowed its utilisation as an ideological and functional tool for the new ideas of the liberal bourgeoisie of Europe's industrialised societies. In other words, the politico-social necessities existed — and the daguerreotype, with the precision of its formal mimesis of reality, satisfied them in way that previous techniques, such as the photogenic drawings of the Englishman, William Henry Fox Talbot, or the direct positive printing of Frenchman Hippolyte Bayard<sup>12</sup>, had not.

On June 17<sup>th</sup>, 1839, Daguerre —now renowned thanks to the Diorama's commercial success— was decorated with the Legion of Honour, an act instigated by Arago. The following day, the chamber formed a commission, headed by the delegate himself, to evaluate the advisability of acquiring the secret of the photographic procedure. On July 3<sup>rd</sup>, Arago read the final report on the daguerreotype in the *Chambre des Députés*. A few days later, photographic images were exhibited in the chamber, with the final vote held on July 9<sup>th</sup>, resulting in 237 votes in favour and just three against. On August 2<sup>nd</sup>, this time in the *Chambre des Pairs*, it was agreed that the secret would be purchased for an annual payment of 6,000 francs to Daguerre and 4,000 to the Niépce family. On August 18<sup>th</sup>, the presentation was repeated before the Académie des Sciences and the *Académie des Beaux-Arts*, assembled in a single space<sup>13</sup>.

In his presentation speech to the *Chambre des Députés*, *Rapport sur le Daguerreotype (...)* —and considering that, in the sphere of liberal political ideas, the weight and value ascribed to scientific development were immense— Arago highlighted photography's relevance to science, as a means of precisely recording reality in fields as diverse as astronomy, photometry, topography, meteorology and archaeology<sup>14</sup>. Nor, citing the arguments of Paul Delaroche, a painter of the Académie des Beaux-Arts, did he neglect photography's importance for the practice of art:

Le peintre trouvera dans ce procédé un moyen prompt de faire des collections d'études qu'il ne pourrait obtenir autrement qu'avec beaucoup de temps de peine et d'une manière bien moins parfaite, quel que fût d'ailleurs son talent<sup>15</sup>.

He thus completed Daguerre's own poorly argued defence, in his leaflet of 1838<sup>16</sup> promoting the invention's scientific use and, therefore, its social utility. The words

12. For a genealogy of the introduction and defence of these procedures see FRIZOT, Michel (dir.): *Nouvelle Histoire de la Photographie*. Paris, Larousse, Adam Biro, 2001, pp. 23–31.

13. ROUBERT, Paul Louis: *L'image sans qualités. Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie 1839–1859*. Paris: Monum, Éditions du patrimoine, 2006, p. 29.

14. ARAGO, François: *Rapport de M. Arago sur le daguerreotype, lu à la séance de la Chambre des députés, le 3 juillet 1839, et à l'Académie des sciences, séance du 19 août*. Paris, Bachelier, 1839.

15. *Idem*, p. 33.

16. It was expressed as follows by the inventor himself, some months before Arago's official presentations: 'Cette importante découverte, susceptible de toutes les applications, sera non seulement d'un grand intérêt pour la

of Daguerre and Arago reveal the importance that mediatory agents' discourses can acquire alongside those of the artists and inventors themselves, as well as the fact that the object defines its own value and use in connection with the logics that activate it.

Along with photography's inclusion in the official spheres of French science and politics, the legal domain witnessed the creation of various laws designed to formally protect the invention. The Daguerre law of 1839, the first piece of legislation concerning the photographic process, was framed within the ideas of photography's beginnings, namely dissemination of the invention by the state and the daguerreotype's suitability for requirements that were, originally, scientific and artistic. This law, however, which dictated the purchase of the invention by the French government, also sought to democratise its use in the service of modern society.

Having described the mediatory fields in which photography was initially activated and evaluated, we should outline the factors that explain the specifics of the photographic system, the images it produces and its social functions, through the logic of said fields. In this sense, Arago's enlightened, Saint-Simonianist ideas, which enabled the invention's diffusion by highlighting its public utility, allow us to analyse the basic characteristics that would always form part of photography's definition: in the social sphere, democratisation, technological development and utility in the quotidian, scientific and artistic —Arago's ideas— and in the formal world, speed, precision and ease of use —Daguerre's ideas. What, then, does this mean? That the mediatory discourse imprinted definite, immutable characteristics? Or, rather, that said discourse reveals the form in which the object is used and valued based on specific requirements external to the object itself? We are inclined towards the second option.

Nevertheless, all these characteristics of photographic practice can also be found in the judicial, political, technological and scientific spheres, but with significant differences in their interactions with the spaces of high culture, on one hand, and commercialisation on the other. In the latter case, it is interesting to observe how photography rapidly became a lucrative practice thanks to the proliferation of studios dedicated to the photographic portrait. In contrast, when it sought its cultural dignification, it acquired a very different character, tending towards the idealistic, the minority, the aesthetic: in a word, the artistic.

### 3. THE FIRST SPECIFIC PHOTOGRAPHIC SOCIETIES

The world of photography gradually took shape as a specific space that in this article we call 'the photographic', not in the sense of theoretical analysis proposed by Rosalind Krauss<sup>17</sup>, but rather as described by André Gunthert, that is, considering

---

science, mais elle donnera aussi une nouvelle impulsion aux arts, et loin de nuire à ceux qui les pratiquent, elle leur sera d'une grande utilité'. *Cit.* ROUBERT, Paul Louis: *L'image sans qualités...*, p. 23.

17. KRAUSS, Rosalind: *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

the specific properties of the space and the agents that moulded it. Initially, as we have seen by observing the manner in which its first mediation came about, the photographic was closely linked to technological and utilitarian considerations. This link, however, would not remain an exclusive one, as photography soon became tied to the world of the aesthetic. The novel space that photography occupied from its very beginnings can be seen in the spheres in which it circulated: not only the physical process and the resulting images, but also the development of the discourse that supported its value.

Despite the photographic language's contacts with agents and institutions of the scientific and political worlds, and unlike other technical inventions of the era, photography would generate its own specific spaces that, although they did not define an autonomous field, are indicative of its singular nature<sup>18</sup>. We can deduce that its proximity to the art world led to a certain degree of distancing from the imperatives of scientific and political institutions, and from the necessities of the ordinary world, through a spirit of 'contagion' of aestheticism or formal evaluation of representation. With art becoming ever more legitimised as a logic of high culture, it was only natural that photography would approach its space of production and mediation. This approach did not generate photography's 'aesthetic' idiosyncrasies relative to other inventions, but was the reflection of the cultural potential that photography possessed and could bring to the world of high culture.

The first association specific to the world of photography, the *Société Héliographique*, was formed in Paris in 1851, a decade after Arago's presentation in the *Chambre des Députés*<sup>19</sup>. Its members were, primarily, members of high society, from diverse backgrounds —scientists, writers, painters, intellectuals, aristocrats and the high bourgeoisie— with one characteristic in common: the amateur practice of this new language. After the passing of the Daguerre law in 1839, the process spread rapidly and the first professionals appeared dedicated, first and foremost, to the bourgeois portrait. Such studios began to proliferate in the early 1850s, and a certain reticence arose around the commercial aspect photography was acquiring<sup>20</sup>. This reticence, as might be expected, was particularly pronounced in the world of high culture, whose publications accused photography of aspiring to occupy a place in the dominant culture of representation of the world, then ruled by painting<sup>21</sup>. The photographic, however, desiring a greater legitimacy than that

---

18. The idea of the associationism and socialisation of the photographic environment, unlike other contemporary technologies such as electricity, is cited in the work of authors like GUNTHER, André: 'Naissance de la société française de photographie', in GUNTHER, André, POIVERT, Michel & TROUFLÉAU, Carole: *L'Utopie photographique. Regard sur la collection de la Société Française de Photographie*. Saint-Ouen, Le point du jour, 2004. Gunther explains that the development of photography came not from the hand of industry, but of the various associations that established the logic of its dynamic and the paths it followed. Our hypothesis is not that these associations provoked changes, but rather that they reflected the necessities of the photographic space, on one hand, and of the dominant culture on the other.

19. The historical information cited in this work concerning the *Société Héliographique* comes from the study by GUNTHER, André: 'L'institution du photographique. Le roman de la Société Héliographique', *Études Photographiques*, 12 (2002). [Consulted on June 30<sup>th</sup>, 2013]. <http://etudesphotographiques.revues.org/317>.

20. For the commercial growth of photography, see MCCAULEY, Elizabeth Anne: *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848–1871*. New Haven, London, Yale University Press, 1994.

21. Several such repudiations were published, for example the article 'A bas la photographie!!!', published on

bestowed by commercialisation and political and scientific institutionalisation, would seek the definition of a unique space to preserve it from the danger of the mundane and the material<sup>22</sup>.

In this context, the creation of the *Société* reveals this need for a dedicated space. The social profile of its first agents is vital to our understanding of the limits that evolved around photography's specificity, limits that provide us with the very definition of the object and its values. In its first years, the *Société* was made up of illustrious artists and intellectuals such as Eugène Delacroix, Théophile Gautier, Alexandre Dumas, Prosper Mérimée and Victor Hugo, and the first true photography professionals, who retrained in the profession that began to be known as photographer-artist, such as Gustave Le Gray. This latter led a small group of followers of Paul Delaroche, painters who created a class of photographic images that, while they could not yet be defined as pictorialist, are an excellent example of how, from its inception, photography began to dignify itself in association with the plastic<sup>23</sup>. Furthermore, it is highly significant that these amateurs utilised and promoted photography on paper, less precise and closer to the techniques of drawing and painting, rather than techniques on metal such as the daguerreotype, sharper and more exact but with an element of coldness more suited to the scientific and the technical, and which, through not being amenable to copying, limited photographic reproduction itself.

The high degree of autonomy and legitimisation possessed by the field of literature also influenced the dignification of photographic practice. The historian André Gunthert has demonstrated the *Société's* goal of 'transforming the marginalised into the avant-garde'<sup>24</sup>, following structures characteristic of the literary world. The importance of the literary sphere in the gestation of modernity's cultural logics was studied by various authors such as Pierre Bourdieu and Nathalie Heinich, who analysed how the literary field organised itself, in an autonomous manner, before the artistic. This allowed it to contribute a discourse in photography's defence, above all through romantic and realist novels and the criticism of art<sup>25</sup>. In the case of photography, this spirit of contagion of legitimacy, related not only to the artistic-plastic but also to the literary, can be observed in the number of writers present in this first society. In addition, the *Société* had its own organ of diffusion, *La Lumière*, the first European journal dedicated entirely to photography. When the *Société Héliographique* dissolved in 1853, two years after its formation,

---

September 6<sup>th</sup>, 1856 in the *Journal Amusant*, by Émile Marcelin, draughtsman and journalist, and 'La Photographie et la Gravure', by the painter Henri Delaborde, in the *Revue des Deux Mondes* of April 1<sup>st</sup>, 1856. For a more complete overview of the literature on the controversy surrounding photography see ROUILLE, André: *La photographie en France. Textes et Controverses: une Anthologie*. Paris, Macula, 1989.

22. We can see similar processes in cities like Barcelona, whose emerging photographic space emulated the dynamic of the great European cities and, in particular, of Paris. See F. RIUS, Núria: *Pau Audouard. Fotografia en temps de Modernisme*. Barcelona, Edicions UB et al., 2013.

23. See DE MONDENARD, Anne & PAGNEUX, Marc: *Modernisme ou Modernité. Les photographes du cercle de Gustave Le Gray (1850-1860)*. Paris, Actes Sud, 2012.

24. GUNTHER, André: 'L'institution du photographique...', *op. cit.*

25. BOURDIEU, Pierre: *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama, 1995 and HEINICH, Nathalie: *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris, Éditions Gallimard, 2005.

the journal continued to be published, thanks in part to its importance as a space for the development of a discourse specific to the photographic.

From the outset, *La Lumière* united the logics of art and science in the novel field of photography<sup>26</sup>. The critics Ernest Lacan and Francis Wey were the most active agents in the creation of this language. Of a collection of photographs by Édouard Baldus, Lacan said:

Il y a dans cette épreuve un effet de lumière que nous n'avions pas encore vu rendre en photographie. Le soleil étant presque de face, les maisons se dessinent sur le ciel en silhouettes plus ou moins sombres, selon leur plan. Il en résulte un effet de perspective aérienne des plus frappants.<sup>27</sup>

While photography had already played a part in exhibitory spaces such as the World's Fairs of 1851 (in London) and 1855 (in Paris), its critical discourse had always been in scientific-technical terms or else in very general terms evaluating it is a new medium<sup>28</sup>. *La Lumière*, on the other hand, introduced aesthetic analyses, concentrating —as we have seen— on the formal evaluation of each of the works and their authors.

The life of the *Société Héliographique* was brief indeed. After just one year of existence, disagreements emerged, a number of its members leaving the group and, in some cases, starting new journals such as *Cosmos*, created by Benito Montfort<sup>29</sup>. Another matter pertinent to our understanding of the *Société's* decline was the creation, in England, of the procedure of damp collodion on copper plate, a technique that united the formal perfection of the daguerreotype and the multiplicity of the calotype, which enjoyed great success at the World's Fair of 1851<sup>30</sup>. The capital of the photographic world thus moved temporarily to England, where the Photographic Society was formed with the objective of protecting and disseminating the various processes being nurtured there. Its organisation emulated the model of the Geographical Society. The beginnings of the Photographic Society influenced the creation of the *Société Française de Photographie* (SFP) in 1854, a new society, specifically French, founded upon an equally scientific-technical basis. Thus, although many

---

26. For further information on *La Lumière*, see HERMANGE, Emmanuel: 'La Lumière et l'invention de la critique photographique (1851–1860)', *Études photographiques*, 1 (1996).

27. LACAN, Ernest: 'Les inondations de 1856. Épreuves de M. Baldus', *La Lumière*, August 9<sup>th</sup>, 1856. In a homolous manner, we should bear in mind a similar discursive practice in England: namely the reflections of the painter Sir William J. Newton, in the article 'Upon Photography in an Artistic View and its Relation to the Arts' (1853), and those of Elisabeth Eastlake in 'Photography' (1857). Both discussions are related to the British institutionalisation of photography, bearing in mind that the first text was written due to the founding of the Photographic Society of London, while the author of the second was the wife of Charles Eastlake, director of the National Gallery of Art and first president of the Royal Photographic Society. BRUNET, François: *op. cit.*, p. 152. See also GARCÍA FELGUERA, María de los Santos: 'Arte y fotografía (I). El siglo XIX', in SOUGEZ, Marie-Loupe (coord.): *Historia general de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 2007.

28. See BOCARD, Hélène: *Les expositions de photographie à Paris sous le Second Empire et leur réception pour la critique*. Paris, Université Paris IV Sorbonne, doctoral thesis, 2004.

29. GUNTHER, André: 'L'institution du photographique...', *op. cit.*

30. GERNSHEIM, Helmut: *The Rise of Photography 1850–1880. The Age of Collodion*. London, Thames and Hudson, 1988.

members of the *Société Héliographique* joined the SFP, the latter's spirit was quite distinct: the model was that of a contemporary society, scholarly but not elitist<sup>31</sup>.

The initial project was designed as a 'Société photographique européenne', which would champion an impartial promotion of the photographic art and acquire works from the studios of active artists, with a faction within the SFP advocating a benevolent association aimed at lending support to amateur work. A former functionary of the Ministry of the Interior and founding member of the *Société Héliographique*, Eugène Durieu, an expert in administrative and judicial organisations, was responsible for the creation of the new association, with members numbering in the hundreds and far from the elitist, avant-garde nature of the first *Société*.

The strength and authority of the newly formed SFP —thanks to the importance of its members and its effective operational structure— provoked feelings of indignation and opposition in certain sectors, above all in the former *Société*. This was publicly attested to in the pages of *La Lumière*, with accusations levelled against the arrogance with which the new space had commenced its activity and against the incipient authority that it represented<sup>32</sup>. Ernest Lacan strove to protect the journal's five years of existence against an entity that had scarcely seen the light of day. In response, the SFP sought its own identity by tending towards the scientific, a characteristic that distinguished it from the *Société Héliographique* and, even, from England's Photographic Society, which continued to select its honorary presidents from key figures of the art world. It is highly significant that the first honorary president of the SFP was Victor Regnault, one of France's most brilliant scholars, a specialist in the fields of optics and physics and a professor at the Collège de France. Another individual, Aimé Girard, a young chemist, was employed as editorial secretary of the *Boletín*, a publication of the society that rapidly brought it international prestige.

We can see, then, how photography's first associations oscillated between the artistic and the scientific, seeking an identity and giving rise to the definition of a very specific space for a product that combined —under constant pressure— these two aspects of modern industrial Europe.

#### 4. RELATIONSHIPS WITH THE ART WORLD

Despite tending more towards the ideals of the scientific and the technical, the SFP endeavoured, with eventual success, to take part in the Salon of the Académie des Beaux-Arts in 1859. This intention reveals how, far from evolving into an autonomous space of operation, or defining itself as either science or art, photography would always be connected to one logic or another, 'borrowing' its legitimacy from external fields. We can thereby verify our hypothesis, that observing the spaces and

31. Historical data concerning the Photographic Society and its influence in the formation of the *Société Française de Photographie* comes from the work of GUNTHER, André, POIVERT, Michel, & TROUFLÉAU, Carole: *L'Utopie photographique. Regard sur la collection de la Société Française de Photographie*. Saint-Ouen, Le point du jour, 2004.

32. *Idem*, p. 21.



agents through which photography moved reveals its true value and its place in the hierarchy of the era's cultural products. In other words, we cannot deduce whether a given photograph is science, art or simply photography itself without observing the system in which it participates.

Some of the discussions in the SFP's meetings, published in its bulletins, focused on this exact matter: as a science, and through the technological values of the photographic process, photography benefited *ipso jure* from the distinction lent by scientific advance, but lost legitimacy in terms of the value of the era's dominant culture, represented by art. On the other hand —as the society's members discussed—, when the invention entered into the realms of the artistic, its legitimacy was diminished, as it was compared to the lesser arts such as lithography and engraving<sup>33</sup>.

The manner in which the agents of the photographic world related to that of art is clearly evident in their determination to take part in the Salons of the Académie des Beaux-Arts. In 1850, Gustave Le Gray presented the Salon with a number of prototypes on paper, but these were not accepted. In his texts, such as the famous *Photographie. Traité nouveau* of 1852, the photographer argued that the academy's administration must take a hand in the progress of photography by admitting it into its exhibitory spaces.

In 1855, photography was exhibited in the 'Products of Industry' section of the World's Fair in Paris, kindling a degree of discontent among some of the members of the SFP. As has been analysed by Paul Louis Roubert, the heart of the institution was dominated by the idea that photography must be exhibited as art, to broadcast its importance and thus bolster its status. The discussions in its bulletins also show a desire to educate the public through the exhibition of works of high quality. This was an attempt to separate genuine photographers from the 'faux frères' —false brothers, or commercial photographers— whose work, on display in the great boulevards, corrupted the tastes of the public<sup>34</sup>.

From 1855, the institution began a programme of exhibitions (1855, 1856–57, 1859), which achieved great success and marked the beginning of an ongoing application of pressure to obtain an *ipso jure* space in the Salon. The photographer Nadar played a key role in this process. In 1856, he contacted the SFP to highlight the absence of photography in the 1857 Salon des Beaux-Arts:

Messieurs, La Photographie est, jusqu'ici, oubliée dans le programme de l'Exposition des beaux-arts en 1857. Cet oubli me paraît préjudiciable en même temps à l'art et aux intérêts que vous représentez. Vous l'avez sans doute déjà pensé comme moi et j'arrive vraisemblablement un peu tard pour appeler votre attention sur l'influence que ne

33. ROUBERT, Paul Louis: '1859, exposer la photographie', *Études photographiques*, 8 (2009). [Consulted on June 30<sup>th</sup>, 2013]. <http://etudesphotographiques.revues.org/223>. Concerning photography's place in this family of graphical techniques and their shared economic logics —in terms of materials, time and capacity for multiplication— see VEGA, Jesusa: 'Ver, registrar, interpretar: técnicas gráficas para la reproducción de fotografía (1840–1880)', in *Imatge i Recerca. ges Jornades Antoni Varés*. CRDI, Girona, 2006. [Consulted on October 28<sup>th</sup>, 2013]. [http://www.girona.cat/sgdap/cat/jornades\\_actes.php](http://www.girona.cat/sgdap/cat/jornades_actes.php).

34. PERIER, Paul: 'Exposition Universelle', *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 1855, pp. 146–147. Cit. ROUBERT, Paul Louis: '1859....' *op. cit.*

pourrait manquer d'avoir dans cette question une démarche officielle de votre société. Cette démarche collective viendrait relier, en leur donnant une force réelle, les influences individuelles que chacun de nous doit faire agir dans le but commun. J'ai l'honneur, à l'appui de ma proposition, de joindre sous ce pli quelques lignes que je viens de publier à ce sujet et je serai heureux de mettre à votre disposition mon concours dans la presse en général, si faible qu'il puisse être (...)»<sup>35</sup>.

Nadar's paradigmatic figure represented the commercial pole, which, although distanced from the main institutional logic, nevertheless used it as a platform in its efforts to dignify its profession. Nadar, then, did not hesitate in establishing alliances with the SFP, despite having no sympathy with the ties between one of its factions and the circle of Napoleon III. In this case, we see how the logics of high culture were applied to the objectives of low culture, in an attempt to dignify the widespread practice of the commercial portrait. The poles remain well-defined: science —represented by the association's scientific faction—, art — present in the desire to take part in the Salons— and commerce —represented by Nadar, undoubtedly the most important of the photo-portraitists of his day. The photographic will fluctuate constantly between these three areas, with operational logics and specific values that do not impede the necessary and constant alliances the fields establish with one another.

In 1857, an investigative committee was formed to evaluate the advisability of including photography in the Salons. Its members were Léon de Laborde, Eugène Delacroix, Philippe Rousseau, Paul Périer, Olympe Aguado, Cousin and Théophile Gautier. The matter was not so clear-cut to the members of the SFP, but it eventually began a process of dialogue with Émilien de Nieuwerkerke, the Director General of the Académie des Beaux-Arts, who denied the request<sup>36</sup>. Paul Louis Roubert warns that the absence of documentation prevents us from reconstructing the route by which photography was finally accepted into the Salon of 1859. Nevertheless, he speculates that once the administrative route had been exhausted, the heads of the association decided, successfully, to apply pressure through political channels and personal connections. It is probable that Le Gray's position, as one of the official photographers to Napoleon III, was influential —along with other alliances— in the final resolution.

The physical location of the first photographic exhibition to be included in a Salon is symbolic of photography's position in the period's hierarchy of cultural values. It was not included with those classified as 'industrial arts', such as lithography and engraving, but neither was it presented alongside 'great art'. The solution was a compromise: its status would not be diminished by association with the 'lesser' arts, but it would be presented in a space apart, that is, separate from the objects of the more legitimised culture<sup>37</sup>. The critical reaction to this inclusion, from certain

35. 'Assemblée générale de la Société française de photographie, 21 novembre 1856', *Bulletin de la Société française de photographie*, 1856, p. 326. *Cit.* ROUBERT, Paul Louis: '1859...', *op. cit.*

36. *Idem.*

37. The photography exhibition took place in the Palace of Industry, alongside the space occupied by the Salon.

sectors, was unsurprising. The immortal phrase of Charles Baudelaire in the article 'Le public moderne et la photographie' is certainly the best known of these reactions: that the photo would be art's most humble servant.

The necessity for the contagion of legitimacy from one space to another can also be observed in the legal context, above all in the Fine Art Copyright Act of 1862. The trial between Nadar and his brother Adrien Tournachon throughout 1856 and 1857 was a significant landmark. After two years of working together, the pair had dissolved their photographic firm to embark upon separate paths. Nadar demanded the exclusive use of the artistic name 'Nadar', whose origins dated back to his time as a caricaturist. His celebrated 'manifesto', *That which cannot be learned in photography*, won him victory at court, thanks to its argument that commercial photography could not be practiced by the layman—in other words, his brother—as it demanded an aesthetic sensitivity similar to that of the great artists:

Ce qui ne s'apprend pas, je vais vous le dire: c'est le sentiment de la lumière, c'est l'application artistique des effets produits par les jours divers et combinés, c'est l'application de tels ou tels de ces effets selon la nature des physionomies qu'artiste vous avez à reproduire.

As stated above, Nadar's example was a precedent in the most important legal battle in early photography: the judicial process initiated by the photographers Mayer and Pierson to include photography in the law of 'Propriété exclusive des oeuvres littéraires et artistiques', established in 1793 and undergoing extensive revision in 1862. In the 1860s, the business of the photographic portrait was undergoing massive commercial growth, thanks largely to the introduction of the inexpensive format of the *carte de visite*. The illegal copying of photographs by other portraitists, a widespread practice in this setting, made a legal framework necessary to protect authors' copyright over their images. To achieve this inclusion, however, it was necessary to demonstrate that photography could, in fact, be an artistic practice. Imagination, artistic genius and the capacity to generate perfect works in formal terms were the arguments employed to defend the creative status of the photographic operator. In the words of the lawyer M. Marie<sup>38</sup>:

Sans doute, le photographe ne crée pas, n'invente pas comme le peintre, et au même degré. Mais lorsqu'il voudra prendre une vue, un paysage, agira-t-il sans discernement comme le fait un manoeuvre? Non, il fera ce que fait le peintre, si c'est un homme de génie, si c'est un homme de sentiment, si c'est un homme de goût; il combinera heureusement l'ombre et la lumière; comme le peintre, il fera son tableau dans sa pensée, et quand il l'aura composé dans son imagination, il prendra son appareil pour lui faire rendre ce que son intelligence a conçu et ce qu'il veut faire passer dans son oeuvre. Voilà l'artiste photographe, voilà son oeuvre. [...]

---

However, as noted by Paul Louis Roubert, there existed no form of spatial connection between the two exhibitions, nor did photography appear as part of the event's official programme. ROUBERT, Paul Louis: '1859...' *op. cit.*

38. MARIE, M: *Code des photographes*, 1862. Text compiled in ROUILLE, André: *op. cit.*

The definitive inclusion of photography in said law provoked a violent reaction from certain groups of artists, the majority from *L'Institut de France*, headed by Ingres, who lodged a legal protest. Their argument claimed that despite the manual operations and the knowledge required to carry them out, photography was by no means the fruit of intelligence, nor the study of art, to which end 'les artistes soussignés protestent contre toute assimilation qui pourrait être faite de la photographie à l'art'. The list of signatories did not include names like Eugène Delacroix, without a doubt one of the painters most involved in the processes of defence and diffusion described throughout this article. The protest was eventually dismissed<sup>39</sup>.

Far from the belief that the world of painting rebelled against a practice that robbed it of its mimetic function, its tensions with photography reveal the true situation: high culture generated obstructions to the emergence of languages tied too closely to the quotidian, utilitarian and scientific. After all, it had been defined in exact opposition to these values and was still firmly within its developmental stage. But the organisation of the world of photography reveals a state typical of modernity: the definition of the dominant culture was accompanied by the birth of distinct, intermediary cultural spaces organised in a hierarchical nature, and along with these spaces, the dialogues and exchanges between them. The question of just which language is art can be answered by analysing the limits of the field and the practices and agents that enter and depart from its borders.

## 5. CONCLUSIONS

Throughout this paper, we have attempted to unravel how photography became such a 'prodigy' among the nineteenth century's wealth of inventions. To this end, we have carefully observed the space of mediation, hypothesising that this would provide us with certain keys that a historical-contextual, technical or stylistic analysis would not offer with such clarity. With this aim, we have analysed the moment at which the modern world of art was born, commonly referred to as the autonomy of art or, in the words of Pierre Bourdieu, the establishment of the artistic field. We went on to analyse the beginnings of photography on one hand, and the shaping of its space on the other, to determine whether this represented an effectively autonomous sphere, such as that of art, or if it was obliged to borrow values alien to its technological and aesthetic logics in order to become legitimised as the prodigy it was. Once the specifics of both spaces had been examined, we compared them, not only to observe their idiosyncrasies, but also to evaluate the important relationship that existed between the two spheres, which helped us to understand photography's position among the many products of modern culture in the second half of the nineteenth century.

---

39. The complete list of artists who appeared in the letter was 'M.M. Ingres, de l'Institut; Flandrin, id.; R. Fleury, id.; Nanteuil, id.; Henriquel-Dupont, id.; Martinet, id.; Jeanron, Calamatta, Philippoteaux, Eug. Lepoitevin, Troyon, Bida, H. Bellangé, Jalabert, Ph. Rousseau, Hendron, L. Lequesne, Isabey, Français, Émile Lecompte, P. de Chavannes, Vidal, L. Lassalle, J. Bourgeois, Lafosse, Em. Lafon, Lalaisse.' *Idem*.

Observing and comparing the birth of these spaces allowed us to focus on the mediatory system. As we have stipulated throughout this work, this system not only informs us about the many agents that, in one way or another, influenced the development of the cultural product, but also represents, to the scientific observer, a privileged space to measure the state of the field, its logics, its agents and its associated values. In this sense, photography is analysed as a product of complex social logics, not in terms of the nature of the photographic process itself nor the contextual characteristics of modernity. To this end, we reconstructed the state of relationships between the field's agents: producers and consumers of culture, but above all protagonists in the space of mediation, such as inventors, photographer-artists, commercial photographers, politicians, lawyers, journals, critics, Salons, associations and scientists.

The photographic required the logics of the scientific, for its value as an advance of human knowledge; of the technical, for its utilitarian value; and of the political, for its service to society; moreover, photography forged an alliance with the values of the art world, differentiating it from other inventions of the era. Once again, we saw how the agents who participated in photography's maturity, diffusion and organisation can reveal and explain its mysteries. In the case of art, the relationship is fundamental as, paradoxically, photography's dependence on artistic values is also what illustrates its specificity. This contagion of legitimising power, which we have exemplified here with the insistence of the photographic world's agents on participating in the Salons of the Académie des Beaux-Arts, are examples of the dominance-based relations typical of the hierarchy of western culture.

The encounter between the photographic and the dominant space of the artistic —the latter revolving first around the academic system, and later around the logic of the field of art in the late nineteenth century— occurred as a result of the dialogue between the global value represented by high artistic culture and the local value characteristic of spaces of lesser renown, and with shorter historical careers in the field of culture, than literature, painting or sculpture. The prevailing logics in the field of the dominant culture were imposed upon society as a whole thanks to the elevated levels of legitimising power that its institutions and agents possessed. The space of the photographic, shaped by photographers, artists, journalists, associations and intellectuals in general, was nourished by these dominant logics. Nevertheless, the most interesting process to observe is how, despite this rich contagion and intense interrelation, the world of photography also developed specific, local logics, with less power and sometimes seated partially outside the realm of high culture — as exemplified by commercial photography. In time, these local values permitted the development of a space that is, effectively, specific to the photographic.

While in the twentieth century the main museum to embrace photography's diffusion was the MoMA in New York, the first museum of modern art<sup>40</sup>, the

---

40. In the introduction to this paper, we remarked that the processes of the constitution of design and cinema are similar to those of photography. It is significant, then, that from a very early stage the MoMA has set aside a

photographic would come to develop its own spaces of diffusion and consumption, such as its own festivals, galleries, journals, critics and more: spaces never entirely independent of the world of high art, but in which the dialogue between the prevailing, dominant culture and less established languages became evident. The documentary photography that triumphed in the twentieth century is unsurpassed in its illumination of the definitive relationship between the diverse fields, evaluations and mediatory logics we have analysed from the beginnings of the photographic: the artistic, the informative, the utilitarian, the political, the social and even, on occasion, the commercial, found a formal symbolic solution that they positioned beside, and apart from, high art.

---

space for these forms of expression. In 1932, it created the Department of Architecture and Design, in 1935, the Department of Film and in 1940, the Department of Photography. All three are pioneering departments among museums dedicated to these disciplines. LAWRENCE, Sidney: 'Declaration of Function: Documents from the Museum of Modern Art's Design Crusade, 1933-1950', *Design Issues*, 2 (1985), pp. 65-77; BANDY, Mary Lea: 'The movies at MoMA: the first cinema museum in the United States', *Museum International*, 46 (1994), pp. 26-31; PHILLIPS, Christopher: 'The Judgement Seat of Photography', *October*, 22 (1982), pp. 27-63.

## BIBLIOGRAPHY

- ARAGO, François: *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des députés, le 3 juillet 1839, et à l'Académie des sciences, séance du 19 août*. Paris, Bachelier, 1839.
- BAJAC, Quentin: *L'image révélée. L'invention de la photographie*. Paris, Gallimard, 2001.
- BANDY, Mary Lea: 'The movies at MoMA: the first cinema museum in the United States', *Museum International*, 46 (1994).
- BARGER, M. Susan & WHITE, William B.: *The Daguerreotype. Nineteenth Century Technology and Modern Science*. London, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2000.
- BOCARD, Hélène: *Les expositions de photographie à Paris sous le Second Empire et leur réception pour la critique*. Paris, Université Paris IV Sorbonne, Doctoral thesis, 2004.
- BOURDIEU, Pierre: *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama, 1995.
- *Cosas Dichas*. Gedisa, Barcelona, 2000.
- *Un arte medio*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- BRUNET, François: *La naissance de l'idée photographie*. Paris, Presses Universitaires de France, 2000.
- F. RIUS, Núria: *Pau Audouard. Fotografia en temps de Modernisme*. Barcelona, Edicions UB et al., 2013.
- FRIZOT, Michel (dir.): *Nouvelle Histoire de la Photographie*. Paris, Larousse, Adam Biro, 2001.
- 'Nicéphore Niépce, inventeur: un Prométhée rétrospectif', *Communications*, 78 (2005).
- GARCÍA FELGUERA, María de los Santos: 'Arte y fotografía (1). El siglo XIX', in SOUGEZ, Marie-Loupe (coord.): *Historia general de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 2007.
- GERNSHEIM, Helmut: *The Rise of Photography 1850-1880. The Age of Collodion*. London, Thames and Hudson, 1988.
- GUNTHER, André: 'L'institution du photographique. Le roman de la Société Héliographique', *Études Photographiques*, 12 (2002).
- GUNTHER, André, POIVERT, Michel & TROUFLÉAU, Carole: *L'Utopie photographique. Regard sur la collection de la Société Française de Photographie*. Saint-Ouen, Le point du jour, 2004.
- HEINICH, Nathalie: *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris, Éditions Gallimard, 2005.
- HERMANGE, Emmanuel: 'La Lumière et l'invention de la critique photographique (1851-1860)', *Études photographiques*, 1 (1996).
- KRAUSS, Rosalind: *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- LACAN, Ernest: 'Les inondations de 1856. Épreuves de M. Baldus', *La Lumière*, August 9<sup>th</sup>, 1856.
- LAWRENCE, Sidney: 'Declaration of Function: Documents from the Museum of Modern Art's Design Crusade, 1933-1950', *Design Issues*, 2 (1985).
- MCCAULEY, Elizabeth Anne: *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848-1871*. New Haven, Conn, London, Yale University Press, 1994.
- 'Arago, l'invention de la photographie et la politique', *Études photographiques*, 2 (1997).
- DE MONDENARD, Anne & PAGNEUX, Marc: *Modernisme ou Modernité. Les photographes du cercle de Gustave Le Gray (1850-1860)*. Paris, Actes Sud, 2012.

- PEIST, Nuria: *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*. Madrid, Abada Editores, 2012.
- ‘Las exposiciones universales y la definición del objeto artístico español’, in *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Gijón, Trea, 2013, pp. 329–354.
- PHILLIPS, Christopher: ‘The Judgement Seat of Photography’, *October*, 22 (1982).
- ROUBERT, Paul Louis: *L’image sans qualités. Les beaux-arts et la critique à l’épreuve de la photographie 1839–1859*. Paris: Monum, Éditions du patrimoine, 2006.
- ‘1859, exposer la photographie’, *Études photographiques*, 8 (2009). [Consulted on June 30<sup>th</sup>, 2013]. <http://etudesphotographiques.revues.org/223>.
- ROUILLÉ, André: *La photographie en France. Textes et Controverses: une Anthologie*. Paris, Macula, 1989.
- VEGA, Jesusa: ‘Ver, registrar, interpretar: técnicas gráficas para la reproducción de fotografía (1840–1880)’, in *Imatge i Recerca. 9es Jornades Antoni Varés*. CRD1, Girona, 2006. [Consulted on October 28<sup>th</sup>, 2013]. [http://www.girona.cat/sgdap/cat/jornades\\_actes.php](http://www.girona.cat/sgdap/cat/jornades_actes.php).



# LO FOTOGRÁFICO Y EL SISTEMA MEDIADOR. VALORES ARTÍSTICOS, TÉCNICOS Y COMERCIALES EN LOS INICIOS DE LA FOTOGRAFÍA

Nuria Peist<sup>1</sup> & Núria F. Rius<sup>2</sup>

La fotografía es un invento del siglo XIX que ocupa un lugar predominante en la cultura occidental. Los diversos usos sociales de las imágenes en la actualidad hacen de lo fotográfico un terreno privilegiado para analizar las lógicas de distintos espacios o nichos de producción, mediación y consumo de la cultura<sup>3</sup>. El objetivo de este estudio es observar los inicios de la fotografía, la conformación de su espacio y la relación con el campo del arte a partir del análisis de los agentes, las interrelaciones y las lógicas que elaboraron su sistema de mediación.

Partimos de la hipótesis de que el ámbito de la mediación es parte estructural, determinante y constitutiva del desarrollo de los productos de la modernidad occidental, entre ellos la fotografía. No forzaremos la separación entre objetos culturales y mediación para establecer su relación sino que intentaremos analizar el lenguaje fotográfico integrado en dos espacios sociales importantes del siglo XIX: la sociedad moderna en sí —que organiza y permite el impulso de las lógicas de lo estético y, a la vez, del ámbito técnico-racional— y la sociedad relativamente autónoma de la alta cultura, es decir, del mundo del arte.

A partir de datos empíricos, pondremos a prueba la teoría de que la pintura es parte de la alta cultura a partir de los procesos de autonomía de lo estético, mientras que la fotografía nace como dispositivo tecnológico y práctico, lo cual la ubica en un espacio intermedio, particular e inédito entre la valoración formal y la capacidad técnica-utilitaria. Lejos de ser exclusiva del mundo de la fotografía, esta realidad es aplicable a los diversos productos culturales resultantes del desarrollo tecnológico de la Revolución Industrial, como el diseño (gráfico, industrial, de espacio y de indumentaria) y el cine. No obstante, la fotografía se acerca de manera significativa a las lógicas formales y sociales del mundo del arte. Las particularidades de este proceso serán analizadas a lo largo del trabajo.

---

1. Profesora asociada, Universitat de Barcelona ([nuriapeist@ub.edu](mailto:nuriapeist@ub.edu)).

2. Profesora asociada, Universitat Pompeu Fabra ([nuria.rius@upf.edu](mailto:nuria.rius@upf.edu)).

3. Sobre los usos sociales de la fotografía véase el clásico libro de BOURDIEU, Pierre: *Un arte medio*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

En resumen, observaremos las instituciones y los agentes que intervienen en la conformación e interrelación de ambos campos para comprender la realidad sistémica en la cual se hallan inmersos. El análisis de esta realidad ayudará a interpretar mejor la propia expresión artística como parte de un sistema en el cual lo formal y lo estético ocupan un lugar estructural de un proceso global.

## 1. LA CONFORMACIÓN DEL CAMPO DEL ARTE

En el siglo XIX maduraron los procesos de organización autónoma del campo del arte<sup>4</sup>. La literatura respecto a cómo se conformaron las lógicas de esta autonomía es muy profusa y se dedica a estudiar sobre todo el surgimiento de la historia del arte, de la estética como disciplina independiente de la filosofía, de la crítica de arte, del mercado moderno, etc. No obstante, es muy importante considerar también el sistema académico como parte de los mecanismos de conformación del ámbito de la alta cultura. Se trata de analizar los procesos desde una perspectiva no lineal-evolutiva, sino compleja, inclusiva e histórica: la posibilidad del arte como una sociedad relativamente autónoma de las exigencias heterónomas del mundo social existe gracias a los agentes mencionados y a sus relaciones, pero también gracias a un sistema académico previo en donde se produjo la unificación de la teoría del arte europea, se debatió sobre asuntos específicos de lo artístico (línea/color, antiguos/modernos, etc.), se generaron publicaciones y exposiciones propias, se formó por primera y única vez al artista como profesional, etc.

Es preciso considerar también qué tipo de sociedad permitió esta tan mencionada y analizada autonomía del arte. En los países centrales europeos, los procesos de modernización en torno a la racionalización de los sistemas políticos, económicos, urbanísticos, científicos, comerciales y tecnológicos, incrementados a partir de las dos grandes revoluciones de finales del siglo XVIII, condujeron a una aceleración de las condiciones de vida moderna sin precedentes hasta la época. En este contexto, se produjo una paradoja: la sensibilidad estética y la experimentación plástica se erigieron como la otra cara de la modernidad, muchas veces percibida en las antípodas del desarrollo y del progreso. Esta aparente contradicción entre la razón ilustrada y la sensibilidad romántica fue constitutiva de la elaboración del nuevo sujeto moderno, pragmático y sensible, científico y artista, pero siempre en el centro de los debates y la vida política, pública y urbana de los inicios de la época contemporánea<sup>5</sup>.

Los ejemplos de la paulatina organización relativamente autónoma del espacio de la producción y mediación de lo plástico fueron múltiples y pueden agruparse

4. Tomamos el concepto de campo de Pierre Bourdieu: «espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones específicas y sus leyes de funcionamiento propias». BOURDIEU, Pierre: *Cosas Dichas*. Barcelona, Gedisa, 2000, p. 108.

5. Uno de los espacios en los cuales se observa con más claridad este fenómeno dual es en las exposiciones universales, lugares para la exhibición de los avances tecnológicos y artísticos de la burguesía industrial. Véase, PEIST, Nuria: «Las exposiciones universales y la definición del objeto artístico español», en *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Gijón, Trea, 2013, pp. 329–354.

en tres tipologías base: inicio de los discursos especializados y los ámbitos disciplinares propios, diversificación de los espacios expositivos e inicio de un mercado moderno de apuesta por lo innovador. En el primer caso, se encuentran todos los discursos en torno al arte que se comenzaron a generar en el ámbito de la producción erudita e intelectual. La incipiente organización de una historia del arte realizada por un erudito como Winckelmann o un filósofo como Hegel, la definición de la especificidad de lo plástico definida por Lessing en torno a la belleza o por Kant a partir de la captación formal y la percepción estética, son algunos de los ejemplos más conocidos de este proceso. La crítica de arte y la paulatina inclusión de la enseñanza del arte en el ámbito académico europeo fueron los otros dos puntales de la elaboración y la especialización del discurso en torno a lo artístico.

Junto a los discursos y en estrecha interrelación, la diversificación de los espacios expositivos (museos nacionales, salones, exposiciones independientes de los artistas) y el surgimiento del mercado del arte en un sentido moderno (apuesta de marchantes y coleccionistas por obras de arte innovadoras, originales, subjetivas y experimentales) completaron la madurez del sistema de la alta cultura en el terreno de las experiencias plásticas<sup>6</sup>. En este ambiente, surgió la fotografía. Cercana a los valores de lo científico, técnico y utilitario, como parte de los inventos de la época, los constantes contactos con el mundo de la mediación de la alta cultura revelan su estatus de excepcionalidad.

## 2. LOS INICIOS DE LO FOTOGRÁFICO

A finales del siglo XVIII ya estaban definidos los conocimientos necesarios para que la fotografía se desarrollase<sup>7</sup>. No obstante, es recién en la década de 1820 cuando se produjeron las primeras impresiones de la realidad visible a partir de procedimientos físico-químicos. La imagen de Nicéphore Niépce, *Vista desde una ventana de Gras* de 1826, es la fotografía más antigua que se conserva.

Junto con el nacimiento de la fotografía en sí y las diversas teorizaciones científicas en torno a la luz, los colores y lo óptico en general, se desarrollaron diversos juegos visuales, como el Taumatropo (1824) y el Zootropo (1834), en donde los avances en los conocimientos ópticos se combinaron con la diversión. Las ciudades modernas ofrecían cada vez más objetos y lugares de entretenimiento fruto del desarrollo del espacio público y del crecimiento del tiempo de ocio en la vida de las personas más o menos privilegiadas. Así, junto con el teatro, los espectáculos visuales (el Panorama o la linterna mágica) y los espectáculos musicales y sus diversas variantes (el cabaret, *café-chantant* o *café-concert*), surgió el Diorama como

6. Véase PEIST, Nuria: *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*. Madrid, Abada Editores, 2012.

7. En Europa, las propiedades físicas de la luz estaban ya analizadas y las principales sustancias fotosensibles descubiertas. BRUNET, François: *La naissance de l'idée photographie*. París, Presses Universitaires de France, 2000, pp. 36-37.

espectáculo visual a gran escala, impulsado por el que es considerado uno de los inventores de la fotografía, Louis Jacques Mandé Daguerre.

Formado en el estudio de un arquitecto como dibujante y pintor, Daguerre se especializó en pintura escenográfica utilizando de manera profusa el sistema de la cámara oscura para la representación de la realidad<sup>8</sup>. En el verano de 1822, asociado con el pintor Charles Bouton, construyó el mencionado Diorama a partir de un sistema mecánico y lumínico complejo que exponía pinturas de gran formato (22 × 14m.), generando un juego de transparencias que daba lugar a efectos cambiantes de atmósfera y luz<sup>9</sup>. Vemos cómo avance técnico, interés por los efectos ópticos y valor estético, tres factores indicativos de la modernidad cultural de la época, se conjugaron en un mismo objeto. A raíz de estos intereses, Daguerre se concentró en los procedimientos de fijación de la imagen a partir de la técnica de la cámara oscura. Su encuentro con Nicéphore Niépce, terrateniente y científico *amateur* que estaba trabajando desde 1816 con experimentos químicos de fijación de la imagen, será determinante. En 1829 firmaron un contrato para mejorar y comercializar el procedimiento de la fotografía.

En 1833 Niépce muere y Daguerre comenzó a buscar aliados para dar a conocer y difundir su invento, el daguerrotipo. A finales de 1838, contactó con el diputado liberal François Arago, quien tomó el mando de la promoción del procedimiento fotográfico. La importancia de la labor de Arago revela los distintos espacios en los que el dispositivo comenzaba su proceso de legitimación. Cada uno de estos espacios permite observar en dónde se activaba la fotografía y, a partir de ello, comprender los valores que poco a poco se le asociaban como producto tecnológico, en ocasiones estético, de la modernidad. Es decir, la fotografía no entró de golpe en el mundo del arte, que, como vimos en el apartado anterior, ya tenía sus espacios de autonomía (la academia, los debates teóricos, la historia y, por supuesto, la propia antigüedad del dispositivo pictórico y escultórico), sino que, en los inicios, los agentes encargados de su difusión debieron buscar la legitimación también en el terreno de lo científico, lo político y lo legislativo. De esta manera, buscaban fortalecer su valor práctico al servicio de las distintas necesidades más o menos especializadas del mundo social.

Es el momento de recordar la metodología que estamos utilizando en el presente trabajo y que nos conduce a nuestra hipótesis principal. En lugar de preguntarnos desde una perspectiva esencialista si la fotografía es en sí un invento científico, utilitario o artístico, elegimos observar el sistema mediador en el cual se activa el objeto y se carga de valor y sentido. Este sistema no es aún propio de la fotografía, pero se irá conformando poco a poco, sin la fuerza del espacio autónomo del arte, pero con particularidades interesantes de observar que serán planteadas a lo largo

8. Sobre la figura de Daguerre, su formación y recorrido profesional véase, por ejemplo, BARGER, M. Susan & WHITE, William B.: *The Daguerrotype. Nineteenth century technology and modern science*. Londres, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2000, pp. 20–21.

9. Situado en la Plaza de la República de París, el Diorama consistía en un pequeño teatro en el que se exhibían pinturas de temas típicamente románticos como paisajes montañosos, italianos o ruinas góticas de manera ilusionista gracias a efectos de *trompe d'oeil*. El espectáculo duraba unos 15 minutos. BAJAC, Quentin: *L'image révélée. L'invention de la photographie*. París, Gallimard, 2001, p. 14.

de este trabajo. Creemos que los espacios y agentes mediadores no influyen en los objetos resultantes, sino que son ellos mismos el propio resultado de unas necesidades conformadas por la lógica de los procesos históricos, en este caso, la necesidad del reconocimiento científico, político y legal de un lenguaje que aún no podemos denominar artístico. Desde esta perspectiva, la mediación revela, más que influye en, las necesidades y particularidades del lenguaje fotográfico.

Uno de los primeros valores que se le asoció a la fotografía fue el científico. Esto se observa en la decisión de Arago de presentar el invento en la sesión del 7 de enero de 1839 en la Academia de Ciencias de París<sup>10</sup>. Científico, divulgador de renombre internacional, político liberal en el entorno de la Monarquía de Julio, diputado de la Cámara y Secretario de la Academia de Ciencias, Arago impulsó el invento amparado en las ideas saint-simonianas de desarrollo científico-tecnológico e industrialización comandado por el estado y al servicio de las necesidades de todas las clases sociales<sup>11</sup>. Su propia posición y las ideas promulgadas desde la cámara (creencia en la acción de apoyo político a los inventos, protección legislativa y difusión democrática) explican la fuerza con la cual el político respaldó y divulgó el invento de la fotografía. No obstante, más importante que develar el interés político que podían tener personas puntuales en la difusión del invento, es interesante observar cómo la fotografía, por sus características, permitió ser utilizada como herramienta ideológica y funcional de las nuevas ideas de la burguesía liberal de las sociedades industrializadas europeas. Es decir, las necesidades político-sociales existían y el daguerrotipo y su exactitud de mimesis formal de la realidad las cubría como no lo hacían otros procedimientos como los dibujos fotogénicos del inglés William Henry Fox Talbot o el procedimiento del positivo directo en papel del francés Hippolyte Bayard<sup>12</sup>.

El 17 de junio de 1839, Daguerre —conocido por el éxito comercial del Diorama— fue condecorado con la Legión de Honor, hecho promovido por Arago. Al día siguiente, se constituyó una Comisión de Examen en la Cámara presidida por el propio diputado para evaluar la conveniencia de adquirir el secreto del procedimiento fotográfico. El 3 de julio Arago leyó el informe final sobre el daguerrotipo en la Cámara de Diputados. Pocos días después se exhibieron imágenes en la Cámara y el 9 de julio se procedió a la votación con un resultado de 237 votos a favor y 3 en contra. El 2 de agosto, esta vez en la Cámara de los Pares, se procedió al acuerdo de la obtención del secreto por una pensión anual de 6000 francos para Daguerre y 4.000 francos para la familia Niépce. El 18 de agosto se hizo la misma presentación en la Academia de Ciencias y de Bellas Artes reunidas en un mismo espacio<sup>13</sup>.

10. Sobre los distintos pasos de la presentación de la fotografía en la Cámara y la Academia, véase MCCAULEY, Anne: «Arago, l'invention de la photographie et la politique», *Études photographiques*, 2 (1997). [Consultado en línea el 30 de junio de 2013]. <http://etudesphotographiques.revues.org/125>; FRIZOT, Michel: «Nicéphore Niépce, inventeur: un Prométhée rétrospectif», *Communications*, 78 (2005).

11. MCCAULEY, Anne: *op. cit.*

12. Para una genealogía de la presentación y defensa de estos procedimientos véase FRIZOT, Michel (dir.): *Nouvelle Histoire de la Photographie*. París, Larousse, Adam Biro, 2001, pp. 23–31.

13. ROUBERT, Paul Louis: *L'image sans qualités. Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie 1839–1859*. París: Monuum, Éditions du patrimoine, 2006, p. 29.

En su discurso de presentación en la Cámara de Diputados, *Rapport sur le Daguerrotyp* (...), y considerando que en el ámbito de las ideas políticas liberales la carga y valoración del desarrollo científico era de suma importancia, Arago remarcó la relevancia que para la ciencia tenía la fotografía como dispositivo de representación exacta de la realidad en diversos campos como la astronomía, la fotometría, la topografía, la meteorología o la arqueología<sup>14</sup>. Asimismo, citando los argumentos de Paul Delaroche, pintor de la Academia de Bellas Artes, no olvidó la importancia de la fotografía para la práctica artística:

Le peintre trouvera dans ce procédé un moyen prompt de faire des collections d'études qu'il ne pourrait obtenir autrement qu'avec beaucoup de temps de peine et d'une manière bien moins parfaite, quel que fût d'ailleurs son talent<sup>15</sup>.

De esta manera, completó notoriamente la poco argumentada defensa de Daguerre en su prospecto de 1838<sup>16</sup> y potenció el uso científico y, por lo tanto, de utilidad social del invento. Las palabras de Daguerre y de Arago revelan la importancia que los discursos de los agentes mediadores pueden tener junto con los de los propios artistas o inventores y que el objeto en sí define su valor y uso en contacto con las lógicas que lo activan.

Junto con la entrada de lo fotográfico en los ámbitos oficiales de la ciencia y la política francesas, en el terreno de lo legal se desarrollaron distintas leyes que protegieron oficialmente el invento. La ley Daguerre de 1839, primera marca legal de la fotografía, se enmarcó dentro de las ideas de los inicios: divulgación por parte del Estado de los inventos e idoneidad del daguerrotipo para las necesidades en un principio específicamente científicas y artísticas. No obstante, dicha ley que establecía la compra del invento por parte del gobierno francés, tuvo también la voluntad de democratizar el uso de la máquina fotográfica al servicio de las necesidades de la sociedad moderna.

Una vez descritos los campos mediadores en los cuales se activó y valoró la fotografía en sus inicios, es preciso señalar aquello que explica las particularidades del dispositivo fotográfico, las imágenes resultantes y su función social a través de la lógica de dichos campos. En este sentido, las ideas ilustradas y saint-simonianas de Arago que posibilitaron la difusión del invento defendiendo la utilidad pública del mismo, permiten analizar las características básicas que nunca abandonarían la definición específica de lo fotográfico: desarrollo tecnológico, utilidad (en los ámbitos de lo cotidiano, lo científico y lo artístico) y democratización, en el plano social —ideas de Arago—, y velocidad, exactitud y facilidad en el plano formal —ideas de Daguerre. ¿Qué significa esto? ¿Que el discurso mediador imprimió características

14. ARAGO, François: *Rapport de M. Arago sur le daguerrotyp*, lu à la séance de la Chambre des députés, le 3 juillet 1839, et à l'Académie des sciences, séance du 19 août. París, Bachelier, 1839.

15. *Idem*, p. 33.

16. Así lo expresa el propio inventor unos meses antes de las presentaciones oficiales de Arago: «Cette importante découverte, susceptible de toutes les applications, sera non seulement d'un grand intérêt pour la science, mais elle donnera aussi une nouvelle impulsion aux arts, et loin de nuire à ceux qui les pratiquent, elle leur sera d'une grande utilité». Cit. ROUBERT, Paul Louis: *L'image sans qualités...*, p. 23.

definidas e inamovibles?, ¿que el propio discurso revela la forma en la que se usa y valora el objeto a partir de unas necesidades concretas externas al propio dispositivo? Nos inclinamos por la segunda opción.

Sin embargo, todas estas características de la práctica fotográfica se mantienen en el ámbito de lo jurídico, lo político, lo tecnológico y lo científico, pero varían significativamente cuando interaccionan con los espacios de la alta cultura por un lado y la comercialización por el otro. En este último caso, es interesante observar cómo se convirtió muy pronto en una práctica lucrativa gracias a la proliferación de los estudios destinados al retrato. Por el contrario, cuando buscó su dignificación cultural, adquirió un significado opuesto: la práctica tendió a lo idealista, minoritario, estético, es decir, artístico.

### 3. LAS PRIMERAS SOCIEDADES ESPECÍFICAS DE LA FOTOGRAFÍA

El mundo de la fotografía se fue conformando como un espacio propio que en este artículo denominamos «lo fotográfico», no en el sentido de análisis teórico tal y como propone Rosalind Krauss<sup>17</sup>, sino tal y como lo plantea André Gunthert, es decir, considerando los aspectos específicos del espacio y de los agentes que lo conformaron. En los inicios, como hemos visto observando la manera en que se activa su primera mediación, lo fotográfico estuvo muy vinculado a los aspectos tecnológicos y utilitarios. Sin embargo, no permaneció exclusivamente allí sino que muy pronto se vinculó con el mundo de lo estético. El espacio inédito que ocupó la fotografía desde sus inicios se puede observar en los ámbitos por donde circuló no solo el dispositivo y las imágenes resultantes sino la elaboración del discurso que sostuvo su valor.

A pesar del contacto del lenguaje fotográfico con instituciones y agentes de los ámbitos científico y político, a diferencia de otros inventos tecnológicos de la época, la fotografía generará espacios propios que si bien no conformaron un campo autónomo, son indicativos de lo particular del lenguaje<sup>18</sup>. Se puede deducir que la cercanía con el mundo del arte propició un cierto grado de alejamiento de los imperativos de las instituciones científicas y políticas y de las necesidades del mundo ordinario por una suerte de «contagio» de esteticismo o valoración formal de la representación. Si el arte estaba cada vez más legitimado como lógica de la alta cultura, era de esperar que la fotografía se acercase a su espacio de producción y mediación. Y este acercamiento no provocó las particularidades «estéticas» de la

17. KRAUSS, Rosalind: *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

18. La idea de asociacionismo y sociabilización del entorno fotográfico, a diferencia de otras tecnologías contemporáneas como la electricidad, es citada en los trabajos de autores como GUNTHERT, André: «Naissance de la société française de photographie», en GUNTHERT, André, POIVERT, Michel & TROUFLÉAU, Carole: *L'Utopie photographique. Regard sur la collection de la Société Française de Photographie*. Saint-Ouen, Le point du jour, 2004. Gunthert explica que el desarrollo de la fotografía no se produjo de la mano de la industria sino de las asociaciones, que son las que establecieron la lógica de su dinámica y los caminos emprendidos. Nuestra hipótesis es que estas asociaciones no fueron las que provocaron los cambios sino las que reflejaron las necesidades del espacio de lo fotográfico por un lado y de la cultura dominante por el otro.

fotografía respecto a otros inventos, sino que fue el reflejo del potencial cultural que la fotografía tenía y podía brindar al terreno de la alta cultura.

La primera asociación propia del mundo de la fotografía, la Société Héliographique, se constituyó en 1851 en París, una década después de la presentación de Arago en la Cámara de Diputados.<sup>19</sup> Sus miembros fueron sobre todo personajes de la alta sociedad provenientes de ámbitos diversos —científicos, escritores, pintores de renombre, intelectuales, aristócratas y alta burguesía— con una característica en común: la práctica *amateur* del nuevo lenguaje. Luego de aprobada la Ley Daguerre en 1839, se difundió el proceso y comenzaron a surgir los primeros profesionales dedicados, sobre todo, al retrato burgués. En los inicios de la década de 1850, comenzaron a proliferar los estudios y a existir cierta reticencia al cariz comercial que estaba tomando la práctica fotográfica<sup>20</sup>. Esta reticencia, como era de esperar, cobró especial significado en el mundo de la alta cultura, cuyas revistas llegaron a acusar a la fotografía de querer ocupar un lugar en la cultura dominante de la representación del mundo protagonizada por la pintura<sup>21</sup>. Sin embargo, desde lo fotográfico, y buscando una mayor legitimidad que la otorgada por la institucionalización política y científica y la comercialización, se buscará la definición de un espacio propio que la preserve del peligro de lo mundano y material<sup>22</sup>.

En este contexto, la creación de la Société reveló la mencionada necesidad de un lugar propio. El perfil social de sus primeros agentes es muy importante para comprender los límites que se iban conformando en torno a la especificidad de lo fotográfico, límites que nos brindan la propia definición del objeto y sus valores. En los primeros años, la Société estará conformada por artistas e intelectuales de relevancia como Eugène Delacroix, Théophile Gautier, Alexandre Dumas, Prosper Mérimée, Victor Hugo y de los primeros profesionales de la fotografía que se reconvirtieron al terreno del que se comenzaba a denominar fotógrafo-artista como Gustave Le Gray. Este último lideró un pequeño grupo de discípulos de Paul Delaroche, pintores que realizaban una suerte de imágenes fotográficas que, si bien aún no se pueden llamar pictorialistas, son una excelente muestra de cómo, desde sus inicios, la fotografía comenzó a dignificarse en asociación con lo plástico<sup>23</sup>. Por otro lado, es muy significativo que estos *amateurs* utilizaran y defendiesen la

19. Todos los datos históricos relacionados con la Société Héliographique que se citan a continuación provienen del estudio de GUNTHER, André: «L'institution du photographique. Le roman de la Société Héliographique», *Études Photographiques*, 12 (2002). URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/317> [Consultado en línea el 30 de junio de 2013].

20. Sobre la expansión comercial de la fotografía, véase MCCAULEY, Elizabeth Anne: *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848–1871*. New Haven, Londres, Yale University Press, 1994.

21. Algunas de estas crónicas de rechazo fueron publicadas por ejemplo en el *Journal Amusant* en el artículo «A bas la photographie!!!» de Émile Marcellin, dibujante y periodista, el 6 de septiembre de 1856, y en la *Revue des Deux Mondes*, el 1 de abril de 1856, en el artículo del pintor Henri Delaborde, «La Photographie et la Gravure». Para una visión más completa de la literatura sobre la polémica generada en torno a la fotografía véase ROUILLE, André: *La photographie en France. Textes et Controverses: une Anthologie*. París, Macula, 1989.

22. Podemos observar procesos similares en ciudades como Barcelona, en donde se conforma un espacio fotográfico a imagen y semejanza de la dinámica de las grandes ciudades europeas y, de manera muy concreta, de París. Véase F. RIUS, Núria: *Pau Audouard. Fotografía en temps de Modernisme*. Barcelona, Edicions UB et al., 2013.

23. Véase DE MONDENARD, Anne & PAGNEUX, Marc: *Modernisme ou Modernité. Les photographes du cercle de Gustave Le Gray (1850–1860)*. París, Actes Sud, 2012.



fotografía sobre papel, menos precisa y cercana al soporte del dibujo y la pintura, frente a técnicas sobre metal, como el daguerrotipo, más exacto y nítido, pero con un grado de frialdad que lo acercaba a lo científico-técnico y que, al no permitir copia, limitaba la reproducción fotográfica en sí.

El fuerte grado de autonomía y de legitimación que poseía el campo de la literatura también influyó en la dignificación de la práctica fotográfica. El historiador André Gunthert ha señalado la voluntad del grupo de la Société de «transformar la marginalidad en vanguardia»<sup>24</sup>, siguiendo estructuras propias del terreno de la literatura. La importancia del campo de la literatura en la gestación de las lógicas culturales de la modernidad fue trabajada por distintos autores, como Pierre Bourdieu y Nathalie Heinich, quienes analizaron la manera en que el campo literario se organizó de forma autónoma antes que el artístico pudiéndole así aportar un discurso de defensa, sobre todo a través de las novelas románticas y realistas y de la crítica de arte<sup>25</sup>. En el caso de la fotografía, esta suerte de contagio de legitimidad relacionada no sólo con lo artístico-plástico sino también con lo literario, se observa en la cantidad de escritores presentes en esta primera sociedad. Además, la Société tuvo un órgano de difusión propio, *La Lumière*, la primera revista europea dedicada enteramente a la fotografía. Cuando en 1853 la Société Héliographique se diluyó, dos años después de su conformación, la revista siguió publicándose, en parte debido a su importancia como espacio de elaboración de un discurso propio de lo fotográfico.

Desde sus inicios, *La Lumière* unió las lógicas del arte y de la ciencia en el terreno inédito de la fotografía<sup>26</sup>. Los críticos Ernest Lacan y Francis Wey fueron los agentes más activos en la creación de este lenguaje. A propósito de unas fotografías de Édouard Baldus Lacan dirá:

Il y a dans cette épreuve un effet de lumière que nous n'avions pas encore vu rendre en photographie. Le soleil étant presque de face, les maisons se dessinent sur le ciel en silhouettes plus ou moins sombres, selon leur plan. Il en résulte un effet de perspective aérienne des plus frappants<sup>27</sup>.

24. GUNTHER, André: «L'institution du photographique...», *op. cit.*

25. BOURDIEU, Pierre: *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama, 1995 y HEINICH, Nathalie: *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. París, Éditions Gallimard, 2005.

26. Sobre los datos relativos a *La Lumière*, véase HERMANGE, Emmanuel: «La Lumière et l'invention de la critique photographique (1851-1860)», *Études photographiques*, 1 (1996).

27. LACAN, Ernest: «Les inondations de 1856. Épreuves de M. Baldus», *La Lumière*, 9 de agosto de 1856. De manera homóloga, cabe tener en cuenta una práctica discursiva similar en Inglaterra. Nos referimos, en concreto, a las reflexiones del pintor Sir William J. Newton, en el artículo «Upon Photography in an Artistic View and its Relation to the Arts» (1853), y a las de Elisabeth Eastlake en «Photography» (1857). En ambos casos, hacemos referencia a discursos relacionados con la institucionalización británica de la fotografía, si tenemos en cuenta que en el primer caso el texto fue escrito con motivo de la fundación de la Photographic Society de Londres y, en el segundo, se da la circunstancia de que la autora era la esposa de Charles Eastlake, director de la National Gallery of Art y primer presidente de la Royal Photographic Society. BRUNET, François: *op. cit.*, p. 152. Véase también GARCÍA FELGUERA, María de los Santos: «Arte y fotografía (I). El siglo XIX», en SOUGEZ, Marie-Loupe (coord.): *Historia general de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 2007.

A pesar de que la fotografía ya participaba en espacios expositivos como eran las Exposiciones Universales de 1851 en Londres y 1855 en París, el discurso crítico siempre había sido o bien en términos científico-técnicos, o bien en términos generales, valorándola como un medio nuevo<sup>28</sup>. *La Lumière* introdujo, por el contrario, la aproximación estética, centrándose, como hemos visto, en el análisis formal de cada una de las obras y sus autores.

La vida de la Société Héliographique fue corta. Pasado un año de existencia, surgieron las discrepancias, dándose de baja algunos de sus miembros y, en algunos casos, abriendo nuevas revistas, como la *Cosmos*, emprendida por Benito Montfort, etc.<sup>29</sup> Otra cuestión interesante para comprender la pérdida de protagonismo de la Société, fue la creación en Inglaterra del procedimiento del colodión húmedo sobre placa de vidrio, técnica que aunaba la perfección formal del daguerreotipo y la multiplicidad del calotipo y que tuvo gran éxito en la Exposición Universal de 1851<sup>30</sup>. En este contexto, la capitalidad del mundo fotográfico pasó temporalmente a Inglaterra donde se constituyó la Photographic Society con el objetivo de proteger y difundir los diversos procesos que estaban gestándose. Su organización se estructuró a imagen y semejanza de la Geographical Society. Los principios de la Photographic Society influyeron en la creación de la Société Française de Photographie (SFP) en 1854, una nueva sociedad, específicamente francesa, fundada sobre un sentido igualmente científico-técnico. Así, a pesar de que muchos de los miembros de la Société Héliographique se adhirieron a la SFP, el espíritu de ésta difería mucho: el modelo fue el de una sociedad al mismo tiempo no elitista y *savante*<sup>31</sup>.

El proyecto inicial estaba pensado para una «Société photographique européenne», que defendiese una promoción desinteresada del arte fotográfico y que adquiriese obra de los talleres de artistas en activo. Aunque también existía un bando defensor de una asociación cuyo objetivo fuera el de dar soporte al trabajo *amateur*. Un antiguo funcionario del Ministerio del Interior y miembro fundador de la Société Héliographique, Eugène Durieu, experto en organizaciones administrativas y jurídicas, fue el encargado de dar forma a la nueva asociación formada por centenares de miembros y muy lejos ya del carácter elitista y vanguardista de la primera Société.

La fuerza y la autoridad con las que comienza la SFP —gracias a la importancia de sus miembros y la potente estructura de funcionamiento— provocaron un sentimiento de indignación y oposición en determinados sectores, sobre todo en el de la antigua Société. Esto se evidenció de manera pública en las páginas de *La Lumière* con acusaciones sobre la prepotencia con la cual el nuevo espacio había

28. Sobre la cuestión véase BOCARD, Hélène: *Les expositions de photographie a Paris sous le Second Empire et leur réception pour la critique*. París, Université Paris IV Sorbonne, Tesis doctoral, 2004.

29. GUNTHER, André: «L'institution du photographique...», *op. cit.*

30. GERNSHEIM, Helmut: *The rise of photography 1850-1880. The age of collodion*. Londres, Thames and Hudson, 1988.

31. Todos los datos históricos sobre la Photographic Society y su influencia en la constitución de la Société Française de Photographie provienen del trabajo de GUNTHER, André, POIVERT, Michel & TROUFLÉAU, Carole: *L'Utopie photographique. Regard sur la collection de la Société Française de Photographie*. Saint-Ouen, Le point du jour, 2004.

iniciado su actividad y sobre el principio de autoridad que representaba<sup>32</sup>. Ernest Lacan procuró defender los cinco años de existencia de la publicación frente a una entidad apenas constituida. En contrapartida, la SFP buscó su identidad girando hacia el lado científico, elemento diferencial respecto a la Société Héliographique e, incluso, a la Photographic Society inglesa que continuaba buscando sus presidentes de honor en primeras figuras del campo del arte. Es muy significativo que el primer presidente de honor de la SFP haya sido Victor Regnault, uno de los eruditos más brillantes de Francia, especialista en el ámbito de la óptica y la física y profesor en el Collège de France. Otro personaje, Aimé Girard, joven químico, fue captado como secretario de redacción del Boletín, una publicación de la sociedad que la dotará rápidamente de prestigio internacional.

Vemos la manera en que las primeras asociaciones de la fotografía oscilaron entre lo artístico y lo científico, buscando una identidad y dando lugar a la definición de un espacio muy particular para un producto que conjugaba en tensión ambos aspectos de la moderna Europa industrial.

#### 4. LAS RELACIONES CON EL CAMPO DEL ARTE

A pesar de tender más a las lógicas de lo científico-técnico, la misma SFP intentará con éxito participar en el Salón de la Academia de Bellas Artes de 1859. Esta voluntad revela que lejos de constituirse en un espacio autónomo de funcionamiento, o de definirse como ciencia o como arte, lo fotográfico siempre estará apegado a una u otra lógica, tomando la legitimidad prestada de ámbitos externos. Así comprobamos la hipótesis de que observar los espacios y los agentes en los cuales se movió lo fotográfico, nos indica su verdadero valor y lugar en la jerarquía de los productos culturales de la época. Es decir, no podemos deducir si una fotografía es ciencia o es arte o es fotografía en sí sin mirar el sistema en el cual participa.

Algunas de las discusiones en las sesiones de la SFP, recogidas en los boletines, se centraron en esta cuestión: como ciencia y por los propios valores tecnológicos del dispositivo, la fotografía entraba de pleno derecho en la distinción que aportaba el avance científico pero perdía legitimidad en el terreno del valor de la cultura dominante de la época representada por el arte. En el otro extremo —reflexionaban los miembros de la Sociedad— cuando el invento entraba en el terreno de lo artístico, rebajaba su grado de legitimación ya que quedaba equiparado con las artes menores, como la litografía y el grabado<sup>33</sup>.

La manera en que los agentes del mundo de la fotografía se relacionaron con el campo del arte se observa de manera muy clara en la mencionada voluntad de

32. *Idem*, p. 21.

33. ROUBERT, Paul Louis: «1859, exposer la photographie», *Études photographiques*, 8 (2009). [Consultado en línea el 30 de junio de 2013]. <http://etudesphotographiques.revues.org/223>. Sobre la pertenencia de la fotografía en el ramo de las técnicas gráficas y sus lógicas económicas compartidas —en términos de materiales, tiempo y capacidad de multiplicación— véase VEGA, Jesusa: «Ver, registrar, interpretar: técnicas gráficas para la reproducción de fotografía (1840–1880)», en *Imatge i Recerca. 9es Jornades Antoni Varés*. CRDI, Girona, 2006. [Consultado en línea 28 de octubre de 2013]. [http://www.girona.cat/sgdap/cat/jornades\\_actes.php](http://www.girona.cat/sgdap/cat/jornades_actes.php).

participar en los Salones de la Academia de Bellas Artes. En 1850, Gustave Le Gray presentó en el Salón unas pruebas en papel que no fueron admitidas. El fotógrafo defendió en sus textos, como en el conocido *Photographie.Traité nouveau* de 1852, la necesidad de que la administración de Bellas Artes se involucre en el progreso de la fotografía, admitiéndola en sus espacios expositivos.

En 1855 la fotografía se expuso en el apartado Productos de la Industria de la Exposición Universal de París, lo cual provocó también cierto descontento por parte de algunos socios de la SFP. Tal y como ha analizado Paul Louis Roubert, en el seno de la institución dominaba la idea de la necesidad de exponer la fotografía como arte para difundir su importancia y aumentar así su estatus. Asimismo, los discursos reflejados en los boletines muestran la voluntad de educar al público a partir de la exhibición de obras de calidad. Se trataba de separar los auténticos fotógrafos de los «faux frères» —o fotógrafos comerciales— cuyos trabajos, expuestos en los grandes boulevares, corrompían el gusto del público<sup>34</sup>.

A partir de 1855, la institución comenzó un programa de exposiciones (1855, 1856–1857, 1859) que tendrá mucho éxito y a partir del cual se iniciará un proceso de presión para conseguir un espacio de pleno derecho en el Salón. El fotógrafo Nadar jugó un rol capital en este proceso. En 1856, se dirigió a la SFP para poner sobre la mesa la ausencia de la fotografía en la Exposición de Bellas Artes de 1857:

Messieurs, La Photographie est, jusqu'ici, oubliée dans le programme de l'Exposition des beaux-arts en 1857. Cet oubli me paraît préjudiciable en même temps à l'art et aux intérêts que vous représentez. Vous l'avez sans doute déjà pensé comme moi et j'arrive vraisemblablement un peu tard pour appeler votre attention sur l'influence que ne pourrait manquer d'avoir dans cette question une démarche officielle de votre société. Cette démarche collective viendrait relier, en leur donnant une force réelle, les influences individuelles que chacun de nous doit faire agir dans le but commun. J'ai l'honneur, à l'appui de ma proposition, de joindre sous ce pli quelques lignes que je viens de publier à ce sujet et je serai heureux de mettre à votre disposition mon concours dans la presse en général, si faible qu'il puisse être (...)»<sup>35</sup>.

La paradigmática figura de Nadar representa el polo comercial que aunque alejado de la lógica más institucional, la utiliza como plataforma para el intento de dignificación de su profesión. De esta manera, no dudó en establecer alianzas a pesar de no simpatizar con la proximidad de un sector de la SFP al círculo de Napoleón III. En este caso, vemos cómo las lógicas de la alta cultura se aplican a los objetivos de la baja cultura en un intento de dignificación de una práctica tan difundida como la del retrato comercial. Los polos quedan bien definidos: la ciencia —representada por la facción científicista de la asociación—, el arte —presente en la voluntad de participar en los Salones— y el comercio —representado por Nadar,

34. PERIER, Paul: «Exposition Universelle», *Bulletin de la Société Française de Photographie*, 1855, pp. 146–147. Cit. ROUBERT, Paul Louis: «1859...» *op. cit.*

35. «Assemblée générale de la Société française de photographie, 21 novembre 1856», *Bulletin de la Société française de photographie*, 1856, p. 326. Cit. ROUBERT, Paul Louis: «1859...», *op. cit.*

el sin duda más importante de los fotógrafos retratistas de la época. Lo fotográfico oscilará constantemente entre estos tres ámbitos con unas lógicas de funcionamiento y valores propios que no impiden las necesarias y constantes alianzas que establecen los unos con los otros.

En 1857 se constituyó una comisión de evaluación que sopesó la conveniencia de la presencia de la fotografía en los Salones. Sus componentes fueron Léon de Laborde, Eugène Delacroix, Philippe Rousseau, Paul Périer, Olympe Aguado, Cousin y Théophile Gautier. La cuestión no estaba tan clara entre los socios de la SFP, pero finalmente se inició un proceso de diálogo con Émilien de Nieuwerkerke, Director General de Bellas Artes, quien rechazó la petición<sup>36</sup>. Paul Louis Roubert advierte que la ausencia de documentación no permite reconstruir la manera en que la fotografía finalmente fue aceptada en el Salón de 1859. No obstante, especula con que una vez agotada la vía administrativa, la dirección de la asociación decidió presionar con éxito a través de la vía política y las conexiones personales. Es probable que el hecho de que Le Gray fuese uno de los fotógrafos oficiales de Napoleón III haya influido, entre otras alianzas, en la resolución final.

La ubicación física de la primera exposición de fotografía incluida en un Salón es un símbolo del lugar que ocupó en la jerarquía de los valores culturales de la época. Por un lado, no se incluyó dentro de las denominadas artes industriales, como la litografía y el grabado, pero por otro, tampoco se presentó junto al gran arte. La solución fue de compromiso: no se rebaja su estatus al no juntarse con las artes consideradas menores pero se presenta en un espacio aparte, es decir, al margen de los objetos de la cultura más legitimada<sup>37</sup>. Era de esperar la reacción de ciertos sectores de la crítica a dicha inclusión. La frase lapidaria de Charles Baudelaire en el artículo «Le public moderne et la photographie» es sin duda la más conocida de estas reacciones: la foto será la sirviente más humilde del arte.

La necesidad de contagio de legitimidad desde un espacio a otro se observa también en el marco legal, sobre todo en la Ley de derechos de autor de 1862. El juicio entre Nadar y su hermano Adrien Tournachon a lo largo de 1856 y 1857 fue un precedente significativo. Después de años de trabajo conjunto, éstos habían disuelto su sociedad fotográfica para emprender caminos por separado. Nadar reclamó el uso exclusivo del nombre artístico «Nadar», cuyos orígenes se remontaban a su etapa como caricaturista. Su célebre «manifiesto», *Lo que no se puede aprender en fotografía*, le valió la victoria en los tribunales gracias a la defensa de que la fotografía comercial no era susceptible de ser practicada por cualquier usuario, es decir, su hermano, ya que implicaba una sensibilidad estética idéntica a la de los grandes artistas:

Ce qui ne s'apprend pas, je vais vous le dire: c'est le sentiment de la lumière, cest l'application artistique des effets produits par les jours divers et combinés, c'est l'application de tels ou tels de ces effets selon la nature des physionomies qu'artiste vous avez à reproduire.

36. *Idem*.

37. La exposición de fotografía fue organizada en el Palacio de la Industria, al lado del espacio ocupado por el Salón. Sin embargo, como ha estudiado Paul Louis Roubert, no existía ningún tipo de conexión espacial entre ambas exposiciones ni la fotografía constaba como parte del programa oficial del evento. ROUBERT, Paul Louis: «1859...» *op. cit.*

Como hemos dicho, el ejemplo de Nadar fue un precedente de la batalla legal más importante de los comienzos de la fotografía: el proceso judicial iniciado por los fotógrafos Mayer et Pierson para incluir la fotografía en la ley de la «Propriété exclusive des oeuvres littéraires et artistiques» elaborada en 1793 y en pleno proceso de revisión en 1862. En la década de 1860, el negocio del retrato fotográfico se encontraba en plena expansión comercial en buena medida gracias a la introducción del formato económico de la carte-de-visite. La copia ilegal de fotografías por parte de otros retratistas, extendida en este contexto, hacía necesario un marco legal que protegiera los derechos de autor sobre las imágenes. Sin embargo, para conseguir esta inclusión, era necesario demostrar que, efectivamente, la fotografía podía ser una práctica artística. La imaginación, el genio artístico y la capacidad de generar obras perfectas en términos formales fueron los argumentos para defender el estatus creativo del operador fotográfico. En palabras del abogado M. Marie<sup>38</sup>:

Sans doute, le photographe ne crée pas, n'invente pas comme le peintre, et au même degré. Mais lorsqu'il voudra prendre une vue, un paysage, agira-t-il sans discernement comme le fait un manœuvre? Non, il fera ce que fait le peintre, si c'est un homme de génie, si c'est un homme de sentiment, si c'est un homme de goût; il combinera heureusement l'ombre et la lumière; comme le peintre, il fera son tableau dans sa pensée, et quand il l'aura composé dans son imagination, il prendra son appareil pour lui faire rendre ce que son intelligence a conçu et ce qu'il veut faire passer dans son œuvre. Voilà l'artiste photographe, voilà son œuvre. [...]

La definitiva inclusión de la fotografía en dicha ley provocó la reacción airada de un grupo de artistas, mayoritariamente del Institut y encabezados por Ingres, quienes formalizaron una protesta judicial. Su argumentación defendía que a pesar de las operaciones manuales y del conocimiento necesario para llevarlas a cabo, la fotografía no era bajo ningún concepto una actividad fruto de la inteligencia y del estudio del arte, motivo por el cual «les artistes soussignés protestent contre toute assimilation qui pourrait être faite de la photographie à l'art». La lista de firmantes no incluía nombres como el de Eugène Delacroix, sin duda uno de los pintores más involucrados en los procesos de defensa y difusión descritos a lo largo del artículo. Finalmente la protesta fue desestimada<sup>39</sup>.

Lejos de la creencia de que el terreno de la pintura se rebelaba contra una práctica que le quitaba su función mimética, las tensiones con la fotografía revelan el estado del campo: la alta cultura generaba trabas a la entrada de lenguajes demasiado apegados a lo cotidiano, utilitario y científico. A fin de cuentas, se había definido justamente en oposición a esos valores y aún estaba en pleno proceso de conformación. Pero la organización del mundo de la fotografía revela a su vez un estado

38. MARIE, M: *Code des photographes*, 1862. Texto recogido en ROUILLÉ, André: *op. cit.*

39. La lista completa de los artistas que figuraba en la carta era «M.M. Ingres, de l'Institut; Flandrin, id.; R. Fleury, id.; Nanteuil, id.; Henriquel-Dupont, id.; Martinet, id.; Jeanron, Calamatta, Philippoteaux, Eug. Lepoitevin, Troyon, Bida, H. Bellangé, Jalabert, Ph. Rousseau, Hendron, L. Lequesne, Isabey, Français, Émile Lecompte, P. de Chavannes, Vidal, L. Lassalle, J. Bourgeois, Lafosse, Em. Lafon, Lalaisse.» *Idem*.

propio de la modernidad: la definición de la cultura dominante fue acompañada de la gestación de distintos espacios culturales intermedios organizados jerárquicamente, y junto a los espacios, también los diálogos y los intercambios entre ellos. La pregunta respecto a qué lenguaje es arte se responde en el análisis de los límites del campo y las prácticas y los agentes que entran y salen de sus fronteras.

## 5. CONCLUSIONES

A lo largo del artículo, hemos intentado desentrañar por qué la fotografía se convirtió en un invento «prodigioso» entre inventos en el fructífero siglo XIX. Para ello, hemos observado con detenimiento el espacio de la mediación partiendo de la hipótesis de que nos facilitaría algunas claves que el análisis histórico-contextual, técnico o estilístico no ofrece con tanta claridad. Con este objetivo, hemos analizado el momento de la gestación del mundo moderno del arte, lo que comúnmente se denomina la autonomía del arte o, en palabras de Pierre Bourdieu, la constitución del campo artístico. A continuación, analizamos los inicios de la fotografía por un lado y la conformación de su espacio por otro, para comprender si se trató de un ámbito efectivamente autónomo, como lo fue el del arte, o si tuvo que tomar prestado valores ajenos a su lógica tecnológica y estética para legitimarse como el prodigio que fue. Una vez vistas las particularidades de ambos espacios, los comparamos no sólo para observar especificidades, sino también para valorar la importante relación que existió entre los dos ámbitos y que nos ayudó a comprender la posición de la fotografía entre los distintos productos de la cultura de la modernidad de la segunda mitad del siglo XIX.

Observar y comparar la gestación de estos espacios nos permitió centrarnos en el sistema mediador. Tal y como planteamos a lo largo de todo el trabajo, este sistema no sólo nos informa acerca de los distintos agentes que influyen de una u otra manera en la elaboración del producto cultural, sino que también es para el observador científico un espacio privilegiado para medir el estado del campo, de sus lógicas, de sus agentes y de los valores asociados. En este sentido, la fotografía se analiza como un producto de lógicas sociales complejas y no de la naturaleza misma del dispositivo o las características contextuales de la modernidad. Para ello, realizamos una reconstrucción del estado de las relaciones de los agentes del campo, entendidos como productores y consumidores de la cultura, pero sobre todo como protagonistas del espacio de la mediación: inventores, fotógrafos artistas, fotógrafos comerciales, políticos, abogados, revistas, críticos, salones, asociaciones y científicos.

Lo fotográfico necesitó de las lógicas propias de lo científico por sus valores como avance del conocimiento humano, de lo técnico por su valor utilitario, de lo político por su servicio a la ciudadanía, pero sumó su alianza con los valores del mundo del arte, lo cual la diferenció del resto de los inventos de la época. Una vez más, vimos cómo los agentes que intervinieron en la madurez, difusión y organización nos explican y revelan sus misterios. En el caso del arte, la relación es fundamental porque, paradójicamente, la dependencia de la fotografía respecto a los valores de lo artístico también nos ilustra su especificidad. Este acercamiento y contagio de

poder legitimador, que en el presente trabajo hemos ejemplificado con la insistencia de los agentes del mundo de la fotografía de participar en los importantes salones de la Academia de Bellas Artes, son una muestra de las relaciones de dominación propias de la jerarquía de la cultura occidental.

El encuentro entre el espacio dominante de lo artístico, que giraba en torno al sistema académico primero y a la lógica del campo del arte a finales del siglo XIX, y lo fotográfico se produjo a partir del diálogo entre el valor global representado por la alta cultura artística y el valor local propio de espacios no tan reconocidos ni con una trayectoria histórica tan larga en el campo de la cultura como la literatura, la pintura o la escultura. Las lógicas que imperaban en el campo de la cultura dominante se imponían al conjunto de la sociedad gracias a la posesión de altos grados de poder legitimador de las instituciones y sus agentes. El espacio de la fotografía conformado por fotógrafos, artistas, periodistas, asociaciones e intelectuales en general se nutrió de las lógicas dominantes. No obstante el proceso más interesante de observar es cómo a pesar de este suculento contagio e intensa interrelación, el mundo de la fotografía también desarrolló lógicas específicas, locales, con menos poder y no siempre del todo dentro del terreno de la alta cultura —como es el ejemplo de la fotografía comercial. Estos valores locales permitieron con el tiempo el desarrollo de un espacio más o menos propio de lo fotográfico

Si bien en el siglo XX el museo que acogió la difusión de la fotografía fue ni más ni menos que el MoMA de Nueva York, primer museo de arte moderno<sup>40</sup>, lo fotográfico acabaría desarrollando sus espacios de difusión y consumo, como sus propios festivales, galerías, revistas, críticos, etc. Espacios nunca del todo autónomos del mundo del gran arte, pero en donde el diálogo entre lo imperante y dominante cultural y lo propio de lenguajes menos legitimados, se hizo evidente. Y nada más revelador que la fotografía documental que triunfa en el siglo XX para comprender la definitiva relación entre tantos ámbitos, valoraciones y lógicas mediadoras que hemos analizado desde los orígenes del dispositivo: lo artístico, lo informativo, lo utilitario, lo político, lo social e incluso, en ocasiones, lo comercial, encontraron una solución simbólica y formal que la posicionaron al lado y al margen del gran arte.

---

40. En la introducción del presente trabajo, hemos remarcado que los procesos de constitución del diseño y el cine son similares al de la fotografía. En este sentido, es significativo que desde temprano el MoMA haya reservado un lugar para estas expresiones. En el año 1932 se creó el Departamento de Arquitectura y Diseño, en 1935 el Departamento de Film y en 1940 el de Fotografía. En los tres casos se trataba de departamentos pioneros en el ámbito del museo dedicados a estas disciplinas. LAWRENCE, Sidney: «Declaration of Function: Documents from the Museum of Modern Art's Design Crusade, 1933–1950», *Design Issues*, 2 (1985), pp. 65–77; BANDY, Mary Lea: «The movies at MoMA: the first cinema museum in the United States», *Museum International*, 46 (1994), pp. 26–31; PHILLIPS, Christopher: «The Judgement Seat of Photography», *October*, 22 (1982), pp. 27–63.



## BIBLIOGRAFÍA

- ARAGO, François: *Rapport de M. Arago sur le daguerréotype, lu à la séance de la Chambre des députés, le 3 juillet 1839, et à l'Académie des sciences, séance du 19 août*. Paris, Bachelier, 1839.
- BAJAC, Quentin: *L'image révélée. L'invention de la photographie*. Paris, Gallimard, 2001.
- BANDY, Mary Lea: «The movies at MoMA: the first cinema museum in the United States», *Museum International*, 46 (1994).
- BARGER, M. Susan & WHITE, William B.: *The Daguerreotype. Nineteenth Century Technology and Modern Science*. London, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2000.
- BOCARD, Hélène: *Les expositions de photographie à Paris sous le Second Empire et leur réception pour la critique*. Paris, Université Paris IV Sorbonne, Tesis Doctoral, 2004.
- BOURDIEU, Pierre: *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama, 1995.
- *Cosas Dichas*. Gedisa, Barcelona, 2000.
- *Un arte medio*. Barcelona, Gustavo Gili, 2003.
- BRUNET, François: *La naissance de l'idée photographie*. Paris, Presses Universitaires de France, 2000.
- F. RIUS, Núria: *Pau Audouard. Fotografia en temps de Modernisme*. Barcelona, Edicions UB et al., 2013.
- FRIZOT, Michel (dir.): *Nouvelle Histoire de la Photographie*. Paris, Larousse, Adam Biro, 2001.
- «Nicéphore Niépce, inventeur: un Prométhée rétrospectif», *Communications*, 78 (2005).
- GARCÍA FELGUERA, María de los Santos: «Arte y fotografía (I). El siglo XIX», en SOUGEZ, Marie-Loupe (coord.): *Historia general de la fotografía*. Madrid, Cátedra, 2007.
- GERNSHEIM, Helmut: *The Rise of Photography 1850-1880. The Age of Collodion*. London, Thames and Hudson, 1988.
- GUNTHER, André: «L'institution du photographique. Le roman de la Société Héliographique», *Études Photographiques*, 12 (2002).
- GUNTHER, André, POIVERT, Michel & TROUFLÉAU, Carole: *L'Utopie photographique. Regard sur la collection de la Société Française de Photographie*. Saint-Ouen, Le point du jour, 2004.
- HEINICH, Nathalie: *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Paris, Éditions Gallimard, 2005.
- HERMANGE, Emmanuel: «La Lumière et l'invention de la critique photographique (1851-1860)», *Études photographiques*, 1 (1996).
- KRAUSS, Rosalind: *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- LACAN, Ernest: «Les inondations de 1856. Épreuves de M. Baldus», *La Lumière*, August 9<sup>th</sup>, 1856.
- LAWRENCE, Sidney: «Declaration of Function: Documents from the Museum of Modern Art's Design Crusade, 1933-1950», *Design Issues*, 2 (1985).
- MCCAULEY, Elizabeth Anne: *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848-1871*. New Haven, Conn, London, Yale University Press, 1994.
- «Arago, l'invention de la photographie et la politique», *Études photographiques*, 2 (1997).
- DE MONDENARD, Anne & PAGNEUX, Marc: *Modernisme ou Modernité. Les photographes du cercle de Gustave Le Gray (1850-1860)*. Paris, Actes Sud, 2012.

- PEIST, Nuria: *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*. Madrid, Abada Editores, 2012.
- «Las exposiciones universales y la definición del objeto artístico español», en *Nuevas contribuciones en torno al mundo del coleccionismo de arte hispánico en los siglos XIX y XX*. Gijón, Trea, 2013, pp. 329-354.
- PHILLIPS, Christopher: «The Judgement Seat of Photography», *October*, 22 (1982).
- ROUBERT, Paul Louis: *L'image sans qualités. Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie 1839-1859*. Paris: Monum, Éditions du patrimoine, 2006.
- «1859, exposer la photographie», *Études photographiques*, 8 (2009). [Consultado el 30 de junio de 2013]. <http://etudesphotographiques.revues.org/223>.
- ROUILLÉ, André: *La photographie en France. Textes et Controverses: une Anthologie*. Paris, Macula, 1989.
- VEGA, Jesusa: «Ver, registrar, interpretar: técnicas gráficas para la reproducción de fotografía (1840-1880)», en *Imatge i Recerca. 9<sup>es</sup> Jornades Antoni Varés*. CRDI, Girona, 2006. [Consultado el 28 de octubre de 2013]. [http://www.girona.cat/sgdap/cat/jornades\\_actes.php](http://www.girona.cat/sgdap/cat/jornades_actes.php).



# ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

UNED

SERIE VII HISTORIA DEL ARTE

REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

## Dossier *Cómplices Necesarios* por Carlos Reyero Hermosilla • Dossier *Necessary Accomplices* by Carlos Reyero

**21** CARLOS REYERO  
Introduction: Necessary Accomplices / Presentación: Cómplices necesarios

**25** ENCARNA MONTERO TORTAJADA  
The Oligarch and the Brushes: a Biographical Sketch of Andreu Garcia, priest / El oligarca y los pinceles: breve semblanza del presbítero Andreu Garcia

**45** MARÍA ALEGRA GARCÍA GARCÍA  
Some aspects about archbishop of Toledo don Juan Martínez Silíceo's iconography (c.1477–1557) / Algunos aspectos en torno a la iconografía del arzobispo de Toledo don Juan Martínez Silíceo (c.1477–1557)

**67** FELIPE PEREDA  
Performing Doubt: the Art of Believing in Early Modern Spain / El ejercicio de la duda: el arte de creer en la España alta Moderna

**83** JESÚS-PEDRO LORENTE LORENTE  
The *mouseion* ideal reinterpreted as art colony on the outskirts of Darmstadt and Hagen / El ideal del *mouseion* reinterpretado como colonia artística en las afueras de Darmstadt y Hagen

**109** NÚRIA FERNÁNDEZ RIUS & NURIA PEIST  
The photographic and the mediation system. Artistic, technical and commercial values in the beginning of photography / Lo fotográfico y el sistema mediador. Valores artísticos, técnicos y comerciales en los inicios de la fotografía

**129** ELENA MARCÉN GUILLÉN  
Real museum, imaginary museum. Considerations around the concept of museum as metamorphosis scenery / Museo real, museo imaginario. Reflexiones en torno al concepto de museo como escenario de metamorfosis

**147** VICENÇ FURIÓ  
Fame and prestige: necessary and decisive accomplices in the case of Hilma af Klint / Fama y prestigio: cómplices necesarios y decisivos en el caso de Hilma af Klint

## Miscelánea • Miscellany

**169** MANUEL JÓDAR MENA  
De la aljama a la primitiva construcción gótica. Reflexiones a propósito de la Catedral de Jaén en época bajomedieval / From the Great Mosque to the former Gothic construction. Some observations on Jaén's Cathedral during the late middle ages

**199** TERESA IZQUIERDO ARANDA  
Carpintero y maestro constructor en la arquitectura gótica valenciana / Carpenters and building mason in the Gothic architecture in Valencia (14<sup>th</sup>–15<sup>th</sup> centuries)

**223** ANTONIO JOSÉ DÍAZ FERNÁNDEZ  
El arquitecto madrileño Pedro de la Torre en Toledo y un retablo inédito localizado / The Architect of Madrid Pedro de la Torre in Toledo and a located unpublished altarpiece

**247** FERNANDO R. BARTOLOMÉ GARCÍA & LAURA CALVO GARCÍA  
Transformaciones en el retablo mayor de San Miguel Arcángel de Lazkao (Gipuzkoa). Del Barroco al Neoclasicismo / Changes in the main altarpiece of Saint Michael the Archangel in Lazkao (Gipuzkoa). From Baroque to Neoclassicism

**265** FRANCISCO JAVIER LÁZARO SEBASTIÁN  
La renovación de la fotografía española a partir de la pauta estética del realismo. Un precedente formal y significativo en el reportaje de Eugene Smith sobre Deleitosa (Cáceres) / The renovation of the Spanish photography from the aesthetic guideline of the realism. A formal and significant precedent in Eugene's Smith photographic article on Deleitosa (Cáceres)

**277** JAVIER CUEVAS DEL BARRIO  
El posicionamiento de Sigmund Freud ante el Surrealismo a través de la correspondencia con André Breton / The position of Sigmund Freud regarding Surrealism through correspondence with André Breton

**295** ALICIA SÁNCHEZ ORTIZ  
El vacío iluminado del negro / The illuminated void of black

**317** ÓSCAR MUÑOZ SÁNCHEZ  
Santiago Serrano (1970–1980): Hacia una pintura no aprehensible / Santiago Serrano (1970–1980). Towards a non-apprehensible painting

**347** ANTONIO JESÚS SÁNCHEZ FERNÁNDEZ  
Restauración y metamorfosis de los valores del patrimonio cultural / Restoration and Metamorphosis of the Values of Cultural Heritage

## Reseñas • Book Review

**375** Aricò, Nicola. *Architettura del Tardo Rinascimento in Sicilia. Giovannangelo Montorsoli a Messina (1547–57)*. Firenze, Leo S. Olschi Editore, 2013. (ALICIA CÁMARA MUÑOZ)

**379** Combalfa, Victoria. *Dora Maar*. Barcelona, Circe, 2013. (AMPARO SERRANO DE HARO)



9 771130 471008