

FOTOGRAFÍA Y SOCIEDAD: A PARTIR DE GISÈLE FREUND

Silvia Pérez Fernández¹

Resumo

O artigo analisa o alcance da teoria com a qual Gisèle Freund estuda a fotografia francesa do século XIX, particularmente a concepção de ideologia. Levando em conta sua atividade como fotojornalista na Alemanha, a formação na Escola de Frankfurt e a sociologia da arte incorporada em Paris, procura-se demonstrar a maneira pela qual a autora concebe a evolução da fotografia - especialmente, o retrato - na fotografia francesa do século XIX como expressão do desenvolvimento da classe burguesa. Mas, como Freund a utiliza, a noção de ideologia exclui tanto as práticas repressivas exercidas pelo Estado burguês no século XIX, quanto aquelas que o proletariado implantou na sua confrontação, no que é conhecido como "o movimento da fotografia operária".

Abstract

The article analyzes the scope of the theory with which Gisèle Freund studies nineteenth-century French photography, particularly the conception of ideology. Considering her activity as photojournalist in Germany, the studies at the Frankfurt School and the sociology of art she learned in Paris, we try to demonstrate the way in which the author thinks the evolution of photography -

¹ Silvia Pérez Fernández es licenciada en Sociología y doctora en Ciencias Sociales por la UBA, profesora adjunta a cargo del seminario "Fotografía y Sociología", docente de teoría sociológica en la Carrera de Sociología y profesora adjunta de las materias "Fotografía Pericial I y II" de la Carrera de Calígrafo Público, ambas de la UBA. Con la finalidad de vincular el ámbito académico y el fotográfico, creó y dirigió las Jornadas de Fotografía y Sociedad (1997-2009) y la revista libro *Ojos Cruels, Temas de Fotografía y Sociedad* (2004-2006). Es investigadora en proyectos UBACyT (Secretaría de Ciencia y Técnica de la UBA) desde 2003 y dirige proyectos de investigación sobre fotografía en la Facultad de Ciencias Sociales desde 2007. Es co-coordinadora del Área de Estudios sobre Fotografía, dependiente de la Carrera de Ciencias de la Comunicación Social de la misma facultad. Trabajó profesionalmente como fotógrafa hasta el año 2000, en la especialidad de fotografía médica y en medios gráficos.

centrally, the portrait- in La Photographie in France au XIXe siècle: as an expression of the development of the bourgeois class. But as Freund uses it, the notion of ideology excludes both the repressive practices exercised by the bourgeois state in the nineteenth century, and those that the proletariat deployed in its confrontation, in what is known as *the movement of workers' photography*".

En 1984, casi finalizando la formación secundaria, hice mi primer curso de fotografía. Lo allí aprendido y algunos conocimientos adquiridos posteriormente me permitieron trabajar como fotógrafa, y con ello costear la carrera de Sociología en la Universidad de Buenos Aires hasta que me gradué en 1993. Fotografía y sociología eran dos mundos que disfrutaba, pero con los que convivía sin que se rozaran. Hasta que dos años después recibí de regalo un libro que me abrió un universo: *La fotografía como documento social*, de Gisèle Freund. Desde entonces, la vocación por navegar entre las dos disciplinas, poniendo en diálogo una y otra, no ha dejado de crecer. En este homenaje elijo el primer trabajo de esa autora, *La fotografía y las clases medias en Francia en el siglo XIX. Ensayo de sociología y estética*. Base de su posterior y más divulgado escrito, en *La fotografía y las clases medias* Gisèle Freund muestra en forma pionera la originalidad de un método de trabajo y de una perspectiva de análisis, en una coyuntura histórica, cultural y política altamente significativa para la fotografía. En las líneas que siguen intentaré exponer algunas reflexiones en torno a su enorme contribución, como así también proponer puntos de discusión respecto del carácter marxista atribuido a la obra.

Historia, sociología y estética de la fotografía

Gisèle Freund comenzó su investigación sobre la fotografía francesa decimonónica residiendo aún en Alemania. Allí había iniciado sus estudios de sociología asistiendo a los cursos del Instituto de Investigación Social de Frankfurt, tomando clases con Max Horkheimer y Theodor Adorno.² Luego, en la Universidad de Frankfurt, se formó con el húngaro Karl Mannheim, quien delegó en Norbert Elias la dirección de la tesis de su discípula. Era 1933 y Freund se había exiliado en París, donde fue recibida por el filósofo Charles Lalo, que ese mismo año se hacía cargo de la cátedra de Estética en la Sorbonne. En la diáspora a la que obligaba el ascenso del nazismo, Mannheim partiría a Inglaterra un año después.

² Ver Centro de Investigación de Humanidades de Frankfurt, Goethe Universität, disponible en: https://www.uni-frankfurt.de/68263528/Gis%C3%A8le_Freund_1908_2000.

Después de defender la tesis, Freund tuvo dificultades para poder publicarla. Fue Adrienne Monnier quien se hizo cargo de la edición y traducción, y el libro vio la luz en 1936.³ Cuando Mannheim publicó *Ideología y utopía* ese mismo año, integró *La Photographie en France au XIXe siècle* como uno de los “intentos de aplicación o modificación del método presentado en este libro en ensayos recientes” (Mannheim, 1987, p. 299). Freund devolvía el reconocimiento en el propio: “sobre el papel del intelectual, fue el primero que escribió una teoría coherente” (Freund, 1946, p. 33). Además de Mannheim, fue importante la influencia de la estética sociológica de Charles Lalo, cuyos textos adquieren una considerable la proporción en la Introducción de *La fotografía y las clases medias*, en que Freund expone su concepción sobre las relaciones del arte y la sociedad. Lalo intenta una superación de los abordajes psicologistas de Guyau, Tarde y Wundt, en los que “la vida social del arte no es para ellos sino una dilatación, una aplicación derivada de los hechos de la naturaleza individual, en virtud de las leyes de la expansión normal de la vida, de la simpatía o de la imitación, en fin, de la fantasía creadora” (Lalo, 1946, pp. 8-9), concurriendo a ese objetivo de la mano de Durkheim. Es en el cruce de Escuela de Frankfurt y sociología de cuño durkheimiana donde reside, precisamente, la originalidad del trabajo de Freund. Si nos situamos en el campo de la fotografía, además de ser la primera tesis universitaria abocada a su historia, en este terreno tomaba distancia de lo elaborado hasta el momento en suelo francés, como la *Histoire de la découverte de la photographie* de Georges Potonniée (1925), marcada por la descripción de la sucesivas técnicas y procedimientos, y una reposición de aspectos biográficos de los fotógrafos del siglo XIX. Pero también de la influyente línea que desarrollaría Beaumont Newhall.⁴ En palabras de Gunthert (2011), “fiel

³ FREUND, Gisèle. *La Photographie en France au XIXe siècle*. Paris: La Maison des Amis des Livres – Adrienne Monnier, 1936. El libro fue traducido al español por María Luisa Navarro de Luzuriaga como *La fotografía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX. Ensayo de sociología y de estética* y publicado por la editorial Losada de Buenos Aires en 1946 como parte de su colección sociológica, dirigida por el escritor y sociólogo español Francisco Ayala, que había emigrado a Argentina como exiliado del franquismo. Ayala, asimismo, fue colaborador de la revista *Sur* dirigida por Victoria Ocampo, quien a su vez acogió a Gisèle Freund cuando en 1942 ésta se vio obligada a abandonar Francia por la invasión alemana. Vale aclarar que la carrera de Sociología de la Universidad de Buenos Aires fue fundada en 1957.

⁴ Georges Potonniée fue archivista de la Société Française de Photographie. Newhall, graduado en Historia del Arte por la Universidad de Harvard en 1930, viaja becado a París en 1932 y toma nota de la exposición realizada en el Museo de Arte decorativo en 1936. Abundante material exhibido en la misma conformará la célebre muestra expuesta en el MoMA en 1937, cuyo catálogo será el origen de *The History of Phocography from 1839 to the Present*.

a la sociología del gabinete de la Escuela de Frankfurt, Gisèle Freund no consultará las ricas colecciones de la Sociedad Francesa de Fotografía, prefiriendo las de la Biblioteca Nacional”, sitio donde también estaba hurgando en el siglo XIX su amigo Walter Benjamin.

La sociología de la fotografía de Freund tiende un hilo que enhebra los sucesivos modos técnicos del retrato ligados a la fotografía: el fisionotrazo, el retrato miniatura, el daguerrotipo, el colodión húmedo y seco que concluye en la *carte de visite*, y que encuentra en el contemporáneo fotomatón el eslabón último de la mecanización. Freund entiende esa evolución como expresión de las *necesidades* de la clase burguesa pos-revolución, donde sus distintas fracciones intervienen para modelar la producción: artesanos, industriales, científicos, intelectuales, bohemios, comerciantes contribuirán a optimizar los tiempos de producción/reproducción, abaratar costos, popularizar la práctica, democratizar el acceso al retrato, perfilar gustos. La estética de la fotografía que construye Freund emerge, entonces, como el propósito de encontrar leyes de evolución que responden a los matices de origen de clase de los fotógrafos y a la evolución de la técnica como expresión de los requerimientos del capitalismo, en un terreno de *necesidades* espirituales que supone la convivencia y confrontación con la herencia cultural de la nobleza decadente a través de corrientes de la pintura.

Pero también resulta significativa la comprensión de ese proceso evolutivo que lleva adelante la autora como un eslabón posterior a la industrialización de la producción cultural en el ámbito de la literatura, que Freund sitúa en el primer lustro década de 1830. La proletarización del artista literato y la mercantilización de los productos surgidos de la venta de su fuerza de trabajo responden a “la *necesidad* de producirlo todo en grandes cantidades”. En ese sentido, la fotografía – mal que le pesara a Baudelaire – no hacía otra cosa que seguir el curso de un proceso cultural, social y económico ya abierto por escritores y poetas. Sólo que para la fotografía la facilidad de ejecución no requería de mayor instrucción, y pintores fracasados, escultores fallidos y hasta “un tenor de café-concert que había perdido su fama” podían colmar la avidez del creciente público que iba desde el artista al modesto tendero, pasando por el funcionario.

El valor estético de la fotografía, por lo tanto, sólo podía pensarse teniendo en cuenta las condiciones mencionadas. En esta mirada que confronta con los idealismos de ayer y de hoy, Freund despliega la idea de “justo medio”, un concepto de plena connotación estética y política presente en cierto tipo de retrato fotográfico. En éste convergen un regular gusto por “lo agradable” con el bonapartismo como práctica política de engañoso equilibrio. Adolphe Disderi encarnó esas determinaciones, produciendo no sólo imágenes seriadas de cuerpos y bustos despersonalizados pero baratos, sino también una fundamentación escrita de escasa calidad a modo de programa estético de la fotografía del segundo imperio.

Finalmente y en ese marco, el intento por dar cuenta de la dialéctica relación entre pintura y fotografía lleva a Freund a bucear en las corrientes del naturalismo y el realismo. El vínculo obligaba a una problematización que forzosamente incluía demasiados componentes, de peso semántico significativo y de significaciones poco estables – entre otros: imitación, imaginación, realidad, naturaleza –, que Freund intenta no sin insuficiencias. El “realismo” era postulado como lo más avanzado del arte burgués – doble antagonista de la tradición de la Academia y del gusto vulgar por el *tromp l’oeil* –, pero que la autora expone con escasa profundidad en lo que hace a las derivaciones que podía proporcionar en tanto movimiento anti-romántico y de crítica social, lo cual implicaba entrometerse en los pliegues de la ideología.

Los marxismos de la fotografía: la ideología en debate

Cuando Freund señaló al fisionotrazo como antecedente *ideológico* del retrato fotográfico, el hallazgo estaba proponiendo una historia del medio en la cual la mera sucesión de técnicas dejaba lugar la lucha de representaciones en clave histórica y sociológica. Si bien, más allá de lo antes dicho sobre la influencia de Lalo, en términos generales puede aceptarse que el método y el punto de partida teórico inscriben al trabajo en el campo del marxismo, y si la lectura por Freund del *18 Brumario de Luis Bonaparte* supone el conocimiento del mejor y más temprano análisis de clases existente, su puesta en práctica en

la investigación pone de relieve el alcance – los límites – de la concepción de ideología barajada por la autora. Precisamente, resulta llamativo en primer lugar que hubiera excluído en su periodización de claro corte político los años 1849 y 1850, como así también toda referencia a los acontecimientos de La Comuna de 1871, siendo que Marx da cuenta con prístinos detalles del modo en que la burguesía resolvió – con represión – ambas revueltas proletarias.⁵ En tal sentido, es extensible a Freund la crítica de Terry Eagleton (2003) a la sociología del conocimiento de Mannheim, de la que entiende que si bien era superadora de los esencialismos previos, se circunscribía a examinar los determinantes sociales de sistemas de creencias particulares. De ese modo y considerando el espectro marxista, la noción de ideología es restrictiva, dado que no despliega la función ideológica que ligó indisolublemente a burguesía y fotografía, y que clara y concluyentemente se observa en 1871. Freund da entonces el gran paso de rebasar la historiografía y enfoques precedentes, pero al mismo tiempo se atiene a describir el vínculo fotografía-burguesía en tanto conjunto de ideas de clase, desechando la forma ideológica consagrada de esa relación: el control social ejercido por el Estado. El análisis del comportamiento del aparato estatal llevado a cabo en el último capítulo (“La fotografía ante los tribunales”) reconoce el derecho burgués como parte del mecanismo ideológico, al tiempo que la autora omite toda referencia a la producción de los fotógrafos comerciales y de aquellos que trabajaban en distintas dependencias del Estado en construcción (el ejército, las secciones dedicadas a la obra pública, entre otros), a la que el Estado recurrió para la identificación y condena de los partícipes de La Comuna. Resulta significativa la falta si se tiene en cuenta que la única foto en la portada de *La Photographie en France au XIXe siècle* es el conocido retrato del asesino Thiers tomado por Disderi.⁶

Como es sabido, el primer lustro de la década de 1930 unió en París los exilios de Freund y Benjamin. Éste tomó muy en cuenta la investigación de

⁵ Los capítulos II y IV del libro se titulan, respectivamente, “La fotografía bajo la monarquía de julio (1830-1848)” y “La fotografía bajo el segundo imperio (1851-1870)”. Los textos de Marx son el referido *18 de Brumario...*, *La lucha de clases en Francia de 1848 a 1850* y *La guerra civil en Francia*.

⁶ La imagen no fue reproducida en la edición en idioma español de 1946. Cuando Freund publica *Photographie et société* en 1974, dedica un brevísimo párrafo a La Comuna, mencionando que “fue la primera vez en la historia que la fotografía sirvió como confidente de la policía” (Freund, 1993, p. 97).

Freund en varios de sus escritos; en particular, muchas son las menciones en el inconcluso *Libro de los pasajes*. En su reseña del libro de Freund aparecida en 1938, Benjamin valora lo antes dicho sobre el fisionotrazo como “un buen ejemplo de cómo se pueden hacer socialmente reveladores los hechos técnicos” y, en lo relativo al carácter artístico de la fotografía, “la autora ha sabido ver lo decisivo”, esto es, “la pretensión de que la fotografía es un arte es contemporánea de su aparición como mercancía”. Si bien el libro de Freund “sintoniza con la dialéctica marxista”, Benjamin propone discutirlo para fortalecerlo, y tal crítica, justamente, va dirigida en el sentido de que no está mal relacionar la obra de arte con la estructura social, sino creer que esta última “aparece de una vez por todas bajo el mismo aspecto”, entendiendo que, en parte, Freund se ha dejado seducir por reconstruir una historia de significados a partir los efectos (Benjamin, 2004, pp. 87-89). Con el pensador alemán se cuegan, además, cuestionamientos – que exceden a Freund y llegan a Plejanov – que apuntan a la relación de la obra y el genio – mejor dicho: lo que la tradición idealista ha designado con ese término – de un autor con su tiempo, y que de alguna manera es lo que ha llevado a él mismo a la reescritura sobre la poesía de Baudelaire.

Pero hay otra arista para analizar los lazos entre marxismo-ideología-fotografía en Gisèle Freund, y es aquella que la sitúa como fotógrafa y estudiante de sociología en la Alemania de Weimar primero y durante los años del Frente Popular en Francia después. Nacida en una familia coleccionista de arte, con la Leica regalada por sus padres Freund trabaja como fotoperiodista, siendo uno de sus últimos reportajes antes del exilio en París el que realiza sobre la movilización antifascista del 1 de mayo de 1932 en Frankfurt, imágenes que llamativamente recién fueron expuestas en 1995. En *Photographie et société*, la autora sitúa en los últimos años veinte y primeros treinta del siglo pasado el nacimiento del fotoperiodismo moderno, “que es alemán”, hilvanando la historia personal de algunos de sus protagonistas con el entramado editorial de la época. En ese contexto resulta llamativa la omisión del enorme aporte que significó a la praxis fotográfica del comunismo alemán. Citar a John Heartfield y sus fotomontajes sólo en un capítulo dedicado a la fotografía como expresión artística y no hacer mención al movimiento de la fotografía obrera alemán es

negar la lucha de clases en el terreno de la imagen fotográfica. Desde mediados de la década de 1920 y hasta la última resistencia al nazismo, la fotografía obrera alemana irradió a los demás países europeos ricos, profundos y originales debates: ¿cómo y quién debe fotografiar al proletariado? ¿éste debe autorrepresentarse del mismo modo que lo hace la burguesía? ¿sería eficaz hacerlo de otra forma, cuando se está disputando un público lector formado en la cultura visual burguesa más desarrollada? La exclusión por Freund de estas cuestiones y de toda cita a los



Foto 1: Gisèle Freund en su época de estudiante en Frankfurt.

reportajes fotográficos y fotomontajes de contrapropaganda (que tienen a Heartfield como articulador y productor central) dentro de una red de medios gráficos de izquierda que producían ideología proletaria enfrentando al nazismo es, cuanto menos, llamativa. Tampoco hay alusión⁷ a la participación de destacados fotógrafos y fotógrafas que en 1935 expusieron en París nucleados en la *Association des écrivains et artistes révolutionnaires*: Brassai, Cartier Bresson, Chim (Seymour), el mismo Heartfield, Germaine Krull, André Kertész, Eli Lotar y Man Ray, varios de los cuales son recuperados y bien ponderados por la autora en su faz artística o fotoperiodística. Inmersa en un contexto de lucha política e ideológica sumamente intensos y a casi cuarenta años de distancia de su primer libro, Gisèle Freund escribió la historia fotográfica del siglo XX en sintonía a la del siglo XIX: al paso de la burguesía.

⁷ Tanto aquí como en lo relativo a la fotografía obrera alemana nos estamos refiriendo al tratamiento que hace Freund en *Photographie et société*.



Foto 2: Manifestación del 1 de mayo de 1932 en Frankfurt. Fotografía de Gisèle Freund.

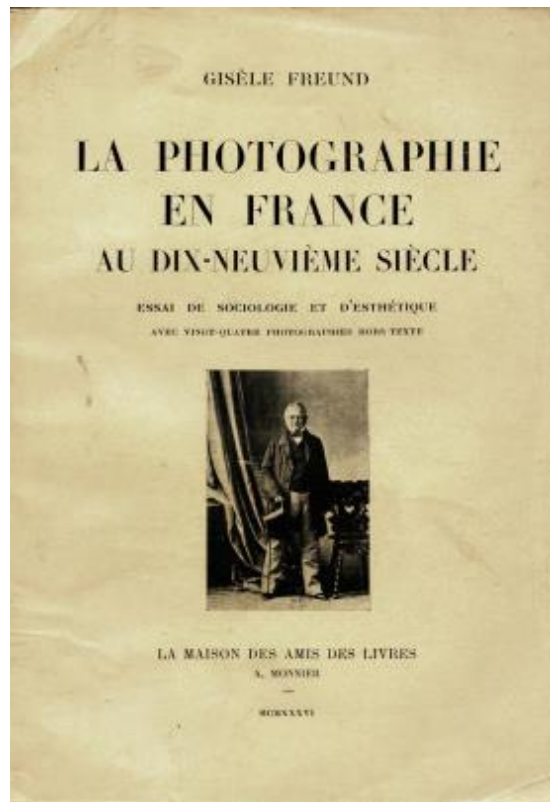


Foto 3: Portada de la edición original de La Photographie en France au XIXe siècle, La Maison des amis des livres - Adrienne Monnier, París, 1936.



Foto 4: Walter Benjamin fotografiado por Gisèle Freund en la Biblioteca Nacional, París, 1937.

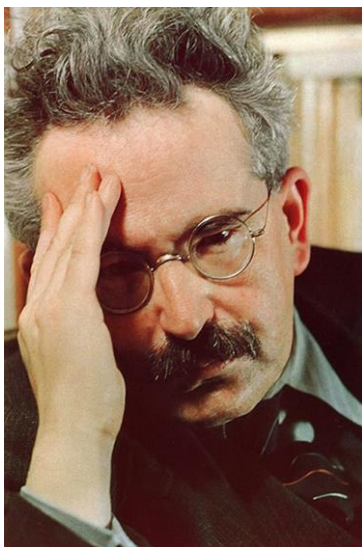


Foto 5: Retrato de Walter Benjamin tomado por Gisèle Freund en 1938.



Foto 6: Gisèle Freund, autorretrato (s/f)

Referencias bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *Sobre la fotografía*. Pre-Textos, Valencia, 2004.

CENTRO DE INVESTIGACIÓN DE HUMANIDADES DE FRANKFURT, Goethe Universität. Disponible en:

https://www.uni-frankfurt.de/68263528/Gis%C3%A8le_Freund_1908_2000.

EAGLETON, Terry. “La ideología y sus vicisitudes en el marxismo occidental”. In: ŽIŽEK, Slavoj (comp.). *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2003.

EL MOVIMIENTO de la fotografía obrera (1926-1939). Org. Jorge Ribalta. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, Madrid, 2011.

FREUND, Gisèle. *El mundo y mi cámara*. Buenos Aires: Ariel, 2008; *Le monde et ma caméra*. Paris: Denoël/Gonthier, 1970.

FREUND, Gisèle. *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1993; *Photographie et société*. Paris: Points, [1974] 2017; *Fotografia e sociedade*. Tradução de Pedro Miguel Frade. Lisboa: Vega, 1989. *Comunicação e Linguagem*, vol. 3.

FREUND, Gisèle. *La Photographie en France au XIXe siècle*. Paris: La Maison des Amis des Libres – Adrienne Monnier, 1936; *La fotografía y las clases medias en Francia durante el siglo XIX. Ensayo de sociología y de estética*. Trad. María Luisa Navarro de Luzuriaga. Buenos Aires: Editorial Losada, 1946.

GUNTHER, André. “Reparution du *La Photographie en France au XIXe siècle*”, prólogo de FREUND, Gisèle. ***La Photographie en France au XIXe siècle***, reedición facsimilar. In: *L’Atelier des icônes*, 2011. Disponible en: <http://histoirevisuelle.fr/cv/icones/2063>.

LALO, Charles. *El arte y la vida social*. Buenos Aires: Editorial Albatros, 1946.

MANNHEIM, Karl. *Ideología y utopía*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

POTONNIÉE, Georges. *Histoire de la découverte de la photographie*. Paris: Montel, 1925.