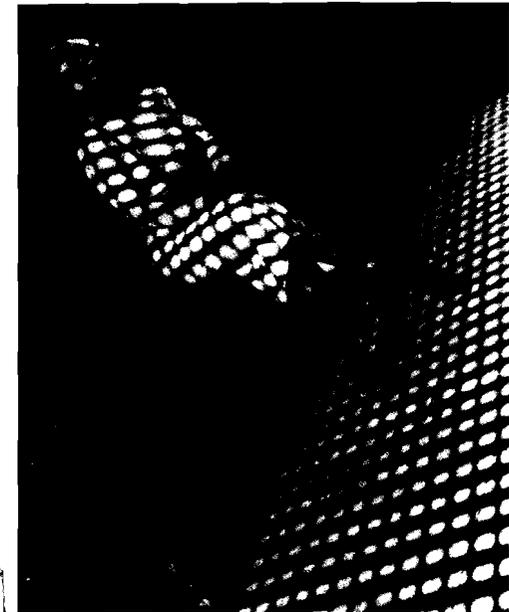


# estética fotográfica

Joan Fontcuberta (ed.)



Aunque la creencia general es que la literatura teórica sobre la fotografía no ha existido, una reflexión más profunda, como indica Joan Fontcuberta, revela que fueron los convencionalismos culturales y los factores ideológicos los que provocaron que esa literatura cayera en el olvido. La irrupción del conceptualismo propiciará la reflexión teórica acerca del arte y, con ello, los ensayos teóricos de fotógrafos o allegados al medio adquieren de nuevo toda su relevancia. **Estética fotográfica** reúne una veintena de ensayos significativos que explican los fundamentos teóricos de las diferentes tendencias de la fotografía. Entre sus autores se cuentan precursores del medio como Fox Talbot o Henry Peach Robinson, artistas como Moholy-Nagy y fotógrafos contemporáneos influyentes como Edward Weston o Minor White. Aunque esta antología estética aspira a ser una herramienta útil para estudiantes y fotógrafos, también constituye una buena introducción a la polémica teórica de un medio que ha influido de manera clave en las artes visuales y en la cultura contemporánea.

TR  
183

. F66  
2003

UNIVERSITAT POMPEU FABRA  
BIBLIOTECA



1005910013

ISBN 84-252-1915-9



9 788425 219153

GG

FOTO **GG** RAFÍA

**Editorial Gustavo Gili, SA**  
08029 Barcelona. Rosselló, 87-89  
Tel. 93 322 81 61 - Fax 93 322 92 05  
e-mail: info@ggili.com  
http: //www.ggili.com

estética fotográfica Joan Fontcuberta (ed.)

2384-16560

115910013

# estética fotográfica

## una selección de textos

377-493

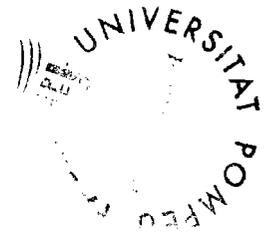
220

**Joan Fontcuberta** (Barcelona, 1955) ha desarrollado una actividad plural en el campo de la fotografía como creador, crítico y comisario de exposiciones. También se ha dedicado a la docencia, ejerciendo como profesor invitado en diversas universidades europeas y estadounidenses. Desde 1993 es profesor asociado en Estudios de Comunicación Visual de la Universitat Pompeu Fabra. Colabora con asiduidad en publicaciones especializadas en arte e imagen y ha publicado diversos libros de temáticas relacionadas con la historia, la estética y la pedagogía de la fotografía, entre ellos *Fotografía: conceptos y procedimientos* (2000), o libros de ensayo como *Ciencia y fricción. Fotografía, naturaleza, artificio* (1998) o *El beso de Judas. Fotografía y verdad* (2002).

# estética fotográfica

una selección de textos

Joan Fontcuberta (ed.)



**Editorial Gustavo Gili, SA**

08029 Barcelona · Rosselló, 87-89. Tel. 93 322 81 61

México, Naucalpan 53050 · Valle de Bravo, 21. Tel. 55 60 60 11

Portugal, 2700-606 Amadora · Praceta Notícias da Amadora, nº 4-B. Tel. 21 491 09 36

FOTO **GG** RAFÍA

TR  
183  
F66  
2003

Por razones ajenas a nuestra voluntad no hemos podido incluir el texto de Anton Giulio Bragaglia "Fotodinamismo futurista" publicado en la primera edición de este libro (Editorial Blume SA, Barcelona, 1984).

1ª edición, 1ª tirada, 2003  
2ª tirada, 2004

**Diseño de la cubierta:** Estudi Coma

**Fotografía de la cubierta:** Alexander Rodchenko, *Chica con Leica*, 1934

**Asesores de la colección:** Joan Fontcuberta, Juan Naranjo, Jorge Ribalta

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, la reproducción (electrónica, química, mecánica, óptica, de grabación o de fotocopia), distribución, comunicación pública y transformación de cualquier parte de esta publicación —incluido el diseño de la cubierta— sin la previa autorización escrita de los titulares de la propiedad intelectual y de la Editorial. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (arts. 270 y siguientes del Código Penal). El Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO) vela por el respeto de los citados derechos.

La Editorial no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2003

*Printed in Spain*  
ISBN 84-252-1915-9  
Depósito legal: B. 40.408-2004  
Impresión: Hurope, sl, Barcelona

## Índice

<b>Prólogo a la presente edición</b> .....	7
<b>Introducción</b> .....	15
<b>1 El lápiz de la naturaleza</b> (1846) William Henry Fox Talbot.....	49
<b>2 Propósito pictorial en fotografía</b> (1869) Henry Peach Robinson .....	53
<b>3 Fotografía naturalista</b> (1889) Peter Henry Emerson .....	65
<b>4 ¿Cuál es la diferencia entre una buena fotografía y una fotografía artística?</b> (1899) Robert Demachy .....	83
<b>5 La fotografía como una de las bellas artes</b> (1901) Charles H. Caffin .....	89
<b>6 La motivación artística en fotografía</b> (1923) Paul Strand .....	105
<b>7 Fotografía versus pintura</b> (1926) Ossip Brik .....	121
<b>8 La fotografía como pura creación del espíritu</b> (1927) Salvador Dalí.....	129
<b>9 El mundo es hermoso</b> (1928) Carl Georg Heise .....	133
<b>10 Mecanismo y expresión: esencia y valor de la fotografía</b> (1929) Franz Roh .....	145
<b>11 He aquí el nuevo fotógrafo</b> (1929) Werner Gräff .....	161

12	<b>¿Cómo percibe el fotógrafo?</b> (Una conversación entre Raoul Hausmann y Werner Gräf, 1933)	
	Raoul Hausmann .....	167
13	<b>La evolución fotográfica</b> (1932) .....	179
	<b>La fotografía y su valor psicopublicitario</b> (1933).....	182
	Pere Català Pic	
14	<b>Del pigmento a la luz</b> (1936)	
	László Moholy-Nagy .....	185
15	<b>Viendo fotográficamente</b> (1943)	
	Edward Weston.....	199
16	<b>Fotoperiodismo</b> (1948)	
	W. Eugene Smith .....	209
17	<b>La fotografía en la encrucijada</b> (1951)	
	Berenice Abbott .....	213
18	<b>El instante decisivo</b> (1952)	
	Henri Cartier-Bresson .....	221
19	<b>El ojo y la mente de la cámara</b> (1952) .....	237
	<b>Equivalencia: tendencia perpetua</b> (1963) .....	245
	Minor White	
20	<b>¿Es un arte la fotografía?</b> (1952)	
	Alfredo Boulton .....	257
21	<b>La fotografía en nuestro tiempo: prospecciones para la séptima década</b> (1961)	
	Henry Holmes Smith.....	263
22	<b>Sobre las posibilidades de creación en fotografía</b> (1965)	
	Otto Steinert .....	271
	<b>Índice de nombres</b> .....	281
	<b>Índice temático</b> .....	284
	<b>Referencias bibliográficas</b> .....	286
	<b>Créditos fotográficos</b> .....	288

## Prólogo

Han transcurrido 20 años desde que preparase esta recopilación de textos. Este período puede resultar irrisorio para disciplinas milenarias como la arquitectura o la literatura, pero para un arte joven como la fotografía dos décadas corresponden a la octava parte de toda su historia. En ese tiempo reciente hemos asistido a un galopante incremento de publicaciones fotográficas y a su definitiva normalización académica como materia de estudio. En el contexto de este necesario desarrollo, los textos que componen este volumen pueden seguir siendo considerados como clásicos, y por ello resulta oportuno seguir facilitando su acceso a los lectores.

Adicionalmente, no obstante, la distancia que nos separa del momento en que aquella elección de textos y su correspondiente justificación introductoria se concibieron nos permite comprobar una vez más hasta qué punto todo producto intelectual es fruto de su época. O para decirlo en términos más concretos: esa distancia añade a la obra unos datos suplementarios sobre el mismo estado de la cuestión fotográfica a inicios de los años ochenta. En efecto, ese período puede considerarse como de transición de una etapa todavía modernista de la fotografía, en la que prevalecía su autonomía como disciplina y la reivindicación de un espacio específico en el mundo del arte, hacia otra etapa posmodernista, en la que las nuevas líneas de pensamiento legitiman la presencia informe de la cultura fotográfica en todos los ámbitos, además de que las prácticas del arte contemporáneo engullen literalmente a la fotografía.

Hace 20 años se priorizaba un debate ontológico alrededor de la naturaleza de lo fotográfico y de su intersección con las distintas versiones de la creación artística. La cronología de las sucesivas propuestas estéticas evidenciaba el crecimiento del papel concedido al sujeto: se interpretaba la fotografía como

un medio mecánico nacido en relación dialéctica con el fotógrafo, de manera que a lo largo de la historia se producía un conflicto entre la mecanicidad de la cámara y la voluntad de doblar ese elemento mecánico a una visión personal. Simultáneamente se analizaba el significado de *ver fotográficamente* y se intentaban establecer los parámetros de la *visión fotográfica*. En cualquier caso, seguramente la insistente pertinencia a hablar de *arte*, según apunta el crítico André Gunthert, no era sino la traducción de una carencia de teorías en la fotografía como arte. Algunas ideas habían podido enraizar, sin embargo, en ese terreno casi yermo adoptando las formas de modelo. Los dos modelos que sin duda recibieron mayor atención son los que se centraron, por una parte, en la noción de la fotografía como huella y, por la otra, en la metáfora de la fotografía como muerte.

El primer modelo partía de una constatación ontológica: toda fotografía es una ecuación de luz, espacio y tiempo, pero para que materialmente exista lo que entendemos por fotografía, la luz debe incidir sobre una sustancia fotosensible; de esa condición se infiere la necesidad de un impacto, de un contacto físico, y de ahí la categoría de índice que se atribuye a la imagen fotográfica. Tal hipótesis parte de la misma génesis del procedimiento fotográfico, pero tampoco es fortuito que este procedimiento sea producto de un siglo XIX marcado ya por el paradigma de los índices, que dará curso a la invención del documento, del archivo y del museo como formas institucionalizadas de memoria. Ahondando en este principio, la relectura del pensamiento de Pierce en textos como *Notas sobre el índice* de Rosalind Krauss, *El acto fotográfico* de Philippe Dubois o *La imagen precaria. Sobre el dispositivo fotográfico* de Jean-Marie Schaeffer, por citar sólo tres títulos traducidos al castellano, han fortalecido la convicción de que la perspectiva más fructífera de analizar la fotografía debía priorizar su origen indicial. Como cabía esperar, este tipo de ensayos proporcionó notables contribuciones sobre todo en el campo de la semiótica.

El modelo, en cambio, que entronca la fotografía con la muerte nace de la dimensión temporal de la fotografía. El fotógrafo Pierre de Fenoyl afirmó que ante todo “la fotografía

no es sino un combate con el tiempo”. El disparo fotográfico, en efecto, detiene el tiempo, preserva un instante irrepetible de la vida, un momento pasado al que ya no podemos regresar. Con Barthes podemos decir que la fotografía tiene fundamentalmente un tono elegíaco. No es extraño que esta línea teórica haya derivado hacia derroteros con más cualidad poética que profundidad filosófica.

Más allá de estas dos corrientes hegemónicas en la literatura más o menos teórica, había un consenso en contemplar la fotografía como una forma de ver que, características aparte, impregnaba toda la cultura moderna. La fotografía era una manifestación de la sensibilidad tecnocientífica decimonónica y esparcía a lo largo del siglo XX los valores de esa sensibilidad. Así, la experiencia propiciada por la fotografía se emparentaba tanto con la mirada empírica del positivismo como con la actitud apropiacionista del capitalismo colonial. La fotografía no sólo imponía una cierta estética a la forma de configurar el mundo, sino que contribuía a conformar nuevas categorías éticas, como la precisión y la objetividad. De hecho, la fotografía hacía emerger un nuevo estadio de la conciencia en el que se empezaba a conceder a la tecnología la misión de sancionar valores morales, como la verdad y la memoria.

Hemos entrado en el tercer milenio y todos esos problemas decimonónicos siguen vigentes porque no llegaron a quedar resueltos. Aquellos modelos iniciales han resultado a todas luces incompletos. Por ejemplo, la fotografía es ciertamente un depósito químico producido en un cierto momento, pero eso no es lo que realmente nos interesa. Lo que queremos saber es cómo esa combinación de luz, espacio y tiempo adquiere un sentido para nosotros, qué contexto ideológico la arroja, qué efectos políticos desencadena... Para aventurar respuestas se ha expandido profusamente el abanico de temas y de enfoques, que no sólo abarcan la historia del arte y la semiótica (disciplinas tradicionalmente cultivadas por autores francófonos), sino también el marxismo, el feminismo, el psicoanálisis y el posestructuralismo, en el que abundarán sobre todo autores anglófonos dentro de la rama de los llamados *Cultural Studies*, mientras que por su parte los especialistas alemanes serán más proclives a vincular la foto-

grafía con los *Medienwissenschaften* (ciencias de los medios de comunicación).

El posmodernismo superará la discusión sobre la artisticidad de la fotografía y propondrá áreas de reflexión distintas, relacionadas con la cultura popular y los efectos de los medios de comunicación, con cuestiones de identidad y de género, así como con la actuación social y cívica del artista. Los detractores de la nueva doctrina sostenían que bajo sus auspicios el arte, más que hacer converger la teoría con la práctica, tomaba la teoría como una prescripción, con lo cual la producción artística se reducía a la mera ilustración de un discurso.

Lo cierto es que en su paquete de nuevas medidas estéticas el posmodernismo canceló normas sólidamente establecidas por el romanticismo y la vanguardia: abogó por lo impersonal, negó la idea de originalidad como mito canonizador del acto artístico y repudió la personalidad y el estilo. La radicalización de estas propuestas llevó a anunciar *la muerte del autor*, augurio que lógicamente no llegaría a pasar del papel. La práctica se vio influida en la introducción de una serie de nuevos comportamientos fácilmente identificables: la revisión irónica de los lenguajes artísticos (en algunos casos, la justificación de la cita, la reproducción y el plagio); la hibridación de los diferentes medios; la deconstrucción de modelos históricos y de clichés culturales, y la equiparación de la alta cultura con la cultura popular y del arte con el kitsch. La fotografía se convertía en el arte posmodernista por excelencia; los rasgos que hasta entonces se habían considerado defectos pasaban a ser contemplados como ventajas, lo cual propició que numerosos creadores que habían labrado su carrera con otros lenguajes desplazasen su interés hacia la fotografía.

Como efecto de esta situación se produce un divorcio entre la creación fotográfica y el arte contemporáneo que se sirve de la fotografía. Visto en perspectiva parece que se trató de un problema más de tradición y de mercado que propiamente de sustancia teórica. Lo cierto es que durante un tiempo algunos críticos se devanaron los sesos tratando de diferenciar *fotógrafos de artistas que utilizaban la fotografía*. Incluso, dada la limitación terminológica con la que se operaba, se intentaron institucionalizar nuevas categorías; los franceses aportaron por

ejemplo la noción de *photographe plasticien* frente al fotógrafo a secas. Algunos críticos ingleses también propusieron neologismos que tampoco llegaron a cuajar. Por ejemplo, glosando la muestra *Photography in New German Art*, un personaje de la altura de Arthur Danto metido en lances de crítico oponía *photographist* al convencional *photographer* (*The Nation*, Nueva York, 19/3/1993). Aunque las razones desplegadas resultaban tan torpes que nadie logró comprender por qué Bernd y Hilla Becher eran *photographists*, y su precedente Albert Renger-Patzsch *photographer*. O, eliminando la distancia generacional entre esos autores alemanes, por qué Cindy Sherman, que se fotografiaba a sí misma disfrazada como protagonista de una puesta en escena, era *photographist*, y Les Krimms, que hacía lo mismo y además fue profesor de Sherman en la Universidad de Buffalo, se quedaba en *photographer*.

Otro aspecto nada desdeñable de lo ocurrido en esas dos décadas tuvo que ver con la celebración del año 1989. Esa fecha representaba el 150.º aniversario del nacimiento oficial de la fotografía, efemérides que aprovecharon las grandes instituciones museísticas y académicas internacionales para hacer grandes balances históricos. Aquellos fastos y pronunciamientos que pretendían consagrar las líneas historiográficas dominantes no lograron sino estimular una revisión crítica de la historiografía de la fotografía, que la ha llevado a cuestionar el mismo canon de lo fotográfico. Las diferentes maneras de explicar el pasado exigen una discriminación de datos que perfila los criterios de *puesta en historia*, esto es, el establecimiento de cánones. Las formulaciones acerca de lo que entendemos por fotografía define nuestro objeto de estudio, al mismo tiempo que la interpretación histórica legitima una determinada forma de ser de lo fotográfico. Un eventual debate sobre la identidad de la fotografía, por lo tanto, no podía leerse separadamente del debate sobre los modelos historiográficos en los que se ha sustentado nuestro conocimiento de la fotografía. Esto nos conducía a una deriva que afectaba no sólo a la perspectiva académica sino también a la creación. Porque la historia da un marco de referencia que fundamenta simultáneamente nuestra relación, por un lado, con el patrimonio, pero, por otro, con la creación contemporánea: no

puede haber verdadera creación sin conciencia histórica. Dicho de otra forma: una eventual crisis de modelo histórico conllevaba también una crisis de creación.

Finalmente habría que referirse a un último factor que ha incidido decisivamente en cualquier planteamiento reciente sobre la fotografía: los avances experimentados en todas las tecnologías de la información y en la imagen fotográfica en particular. La electrónica ha tomado el relevo a la óptica y a la química, otrora mediadoras técnicas entre el procedimiento y el usuario; la tecnología digital ha sustituido a la analógica. Si aceptáramos la línea argumental sustentada por Beaumont Newhall y John Szarkowski, según la cual el discurrir estético es básicamente una consecuencia de la evolución tecnológica, sin que las más de las veces los mismos fotógrafos se apercebían de ello, seríamos testigos ahora de una verdadera ruptura estética.

Por una parte, la tecnología digital acentúa la fractura entre imagen y soporte, entre información y materia. La tecnología digital ha desmaterializado a la fotografía, que deviene hoy información en estado puro, contenido sin materia cuyo poder de fascinación pasará a regirse por factores nuevos. Por otra parte, la sustitución del grano de plata por el píxel no equivale a una mera transformación de soportes, sino que nos obliga a reconsiderar la esencia más íntima del medio. El estatuto icónico del registro fotográfico convencional queda suplantado por otro distinto, que se acerca, por un lado, al estatuto de la pintura, y por otro, al de la escritura. En la génesis de aquel registro primigenio la inscripción óptica de la imagen se realizaba como una proyección global y automática sobre toda una superficie a la vez; ahora, en cambio, la imagen se construye linealmente a partir de unidades gráficas, los píxels, que, como las pinceladas o las letras, pueden operarse individualmente. La fotografía ha sufrido en la era electrónica un proceso de *desindexilización*. El nuevo escenario devuelve a la imagen la linealidad de la escritura. La fotografía se libera de la memoria, el objeto se ausenta, el índice se desvanece. Todo ello aboca a la fotografía a un nuevo estadio epistemológico: la cuestión de representar la realidad deja paso a la construcción del sentido.

En definitiva, hoy más que nunca estamos inmersos en una cultura visual dominada por la televisión, el cine e Internet. Las imágenes que nos proporcionan todos estos medios tienen como base la fotografía. Se podría concluir, pues, tal como le gustaba repetir al crítico Josep M.<sup>a</sup> Casademont, que la fotografía constituye la metafísica de esa cultura visual actual. Este papel convierte los resultados de la cámara en productos que nos ayudan a entender *metafísicamente* esa cultura y a movernos en ella. Por eso la selección de textos que aquí se presenta –una vez acotada históricamente– nos puede ser tan útil.

Joan Fontcuberta

La Roca del Vallès, noviembre de 2002

## Introducción

No hace apenas siglo y medio que dura la aventura de la fotografía y sin embargo nos hemos habituado ya a su presencia tan masificada y diversa. El escaso lapso que nos separa de su invención y la banalización constante de su uso han constituido dos de los factores más aducidos para explicar el desinterés de la clase intelectual durante varias generaciones hacia el nuevo medio, un desinterés que se habría traducido en la inexistencia de una literatura teórica especializada. Sin embargo, a poco que reflexionáramos, nos daríamos cuenta de que detrás de esta interpretación más o menos estereotipada se esconden razones más poderosas: los convencionalismos culturales de las diferentes épocas y su dinámica social e ideológica.

Incluso tras un estudio más minucioso se podría objetar que esa ausencia de textos no es más que un cliché cómodamente aceptado, pero de escaso rigor. A fuerza de repetir que la fotografía era un arte sin teóricos hemos llegado a creérselo. Pero nada más lejos de la realidad. Simplemente ha sucedido que la obra de esos teóricos —a plena dedicación u ocasionales— estuvo olvidada, y empezó a recuperarse en los años setenta.

Efectivamente, en esta década se produjo una avalancha de ediciones en facsímil de obras originales o de recopilaciones de escritos siguiendo variados criterios<sup>1</sup> (todas en inglés o alemán para infortunio de los castellanoparlantes). A esto contribuye la creciente demanda de lecturas teóricas de una masa de estudiantes, por ahora con enormes dificultades para manejar una mínima bibliografía.

Pero además ha intervenido otro factor: una mala conciencia entre los fotógrafos contemporáneos, que en un pasado inmediato se preocupaban poco o nada por cuestiones teóricas —algunos incluso racionalizaban la necesidad de hacerlo con la capciosa argumentación de que la imagen ni necesita ni

puede ser justificada con palabras—. Contra este parecer se han levantado voces de anatema que expresan y consolidan la nueva vocación. Portavoz de este sentir, el historiador y crítico Bill Jay escribe: “Desde luego se puede argüir que los fotógrafos deben hacer fotografías y no filosofía. Esto parece una postura razonable hasta que se compara con la literatura de otros campos. A lo largo de la historia del arte los pintores han sido sus propios y más elocuentes abogados; existen muchísimos ensayos sobre el proceso creativo en poesía y literatura en general; incluso la música, la menos verbal de las artes, tiene una rica tradición crítica. Entonces, ¿por qué los fotógrafos se muestran tan reticentes con sus propios actos creativos y actitudes vitales?”. Y luego apostilla: “La triste realidad es que la mayoría de fotógrafos no escriben o discuten sobre su propio sistema de valores porque *no lo tienen*... Un fotógrafo sin convicciones personales y sin un sólido planteamiento, tanto hacia el medio como hacia el mundo en su más amplio sentido, no es un fotógrafo digno de este nombre. Lo que su fotografía *significa* debe ser su principal cuestión a dilucidar. Y si el fotógrafo rechaza (o no puede, pero ni tan siquiera lo intenta) asumirla, debemos presumir consecuentemente que su trabajo no significa nada”.<sup>2</sup> Frente a estas perspectivas han terminado convencidos los más reacios.

Esta exaltación de la simultaneidad de funciones creativas y teóricas puede verse también como una secuela lógica del arte conceptual, es decir, de la idea de la reflexión como arte (“lo que yo digo forma parte de la obra de arte”, Huebler). De hecho, sin ese radicalismo y con los vaivenes propios de la historia, casi todos los fotógrafos con una aportación meritoria, así como otras —pocas, hay que reconocerlo— personalidades allegadas al medio nos han legado un vasto corpus teórico, tanto de exposición y justificación de intenciones (estético) como de valoración de resultados (crítico). Y si esto sorprende, es debido al hecho ya comentado de que durante mucho tiempo nadie se ha ocupado de sacar todo ese material a la luz. Con respecto a los fotógrafos autores, no habría que considerarlos *ilustrados*, como a veces se ha hecho; simplemente, como sucede en todas las disciplinas, algunos se han mostrado más responsables para con su obra, más inteligentes a la hora de

hacer una reflexión crítica sobre la misma y más proclives a dejar expuestas sus ideas en escritos propios.

En este libro se presenta un conjunto de 22 textos significativos en la evolución estética de la fotografía. En la selección se han privilegiado en cierto modo las cuestiones de teoría estética en detrimento de las de otro orden, que ya tendrán cabida en otros posibles volúmenes. De esta forma esta colección de documentos gana en coherencia y, aunque no hay ninguna pretensión de ofrecerla al lector como una antología ampulosa y definitiva, ordenadas las piezas cronológicamente, sí permite conocer y comprender a partir de exposiciones de primera mano los principales conceptos sustentadores de las diferentes tendencias del *arte de la luz*.

En fin, este libro aspira a convertirse en una herramienta de trabajo y consulta para los estudiantes, fotógrafos mismos y diletantes. Pero también constituye para un público más amplio una especie de aperitivo sobre la problemática teórica relativa a un medio, que ha influido decisivamente no sólo en las demás artes visuales, sino también en toda la cultura y sensibilidad contemporánea.

### **Estética embrionaria y *naiveté***

A pesar de que la presentación en sociedad de la fotografía tiene lugar en 1839, se puede hablar de estética fotográfica desde mucho antes. Éste es un tema en el que se han explayado diferentes investigadores, y cuya vigencia podría probarla la exposición que se presentó en mayo de 1981 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, con el título de *Antes de la fotografía. La pintura y la invención de la fotografía*. La concepción de esta muestra fue debida a Peter Galassi, autor del libro-catálogo de igual título,<sup>3</sup> cuya tesis, sintetizada, es que la invención de la fotografía no debe considerarse un hecho aislado, sino consecuencia y culminación de la tradición pictórica que se inició en el Renacimiento y que se encaminó a la representación más fiel respecto de la percepción visual humana. Esto explicaría la existencia de una pintura *fotográfica* antes de la irrupción de la fotografía, pero en cambio acentuaría un

enigma: ¿por qué tardó tanto en producirse el feliz hallazgo de Niépce si las condiciones previas —conocimiento de la *camera obscura* y de las propiedades fotosensibles de ciertas sustancias— existían desde mucho antes (y máxime cuando la descripción elemental del proceso —fijación de imágenes evanescentes de la naturaleza por acción de la luz sobre una superficie especial— la encontramos descrita proféticamente en 1760 en un relato de ciencia ficción de Tiphaigne de la Roche)<sup>4</sup>?

Desde el Renacimiento, pues, algunos pintores en los que se trasluce una preocupación por el realismo intuyen la visión fotográfica: Lorrain, Canaletto, Constable, Turner, Corot, etc. Esto es particularmente evidente en la escuela holandesa del siglo XVII: Jan Vermeer, Pieter de Hooch, Emanuel de Witte, Adriaen Ostade, Gerard Dou y otros, quienes según Carl Chiarenza presentan similitudes que van más allá de la perspectiva *fotográfica* para asemejarse también en la delectación por los detalles minuciosos, en los encuadres, en el tratamiento de la iluminación, en la construcción de la imagen que en ocasiones produce efectos idénticos al del *positivado combinado*, etc.,<sup>5</sup> que luego caracterizaron al nuevo medio.

Dentro de un interés más genérico, Otto Stelzer, estudioso a fondo de estas mismas cuestiones, piensa que el advenimiento de la fotografía representa el triunfo de determinado modo de comportamiento en la contemplación del mundo material: la visión según la perspectiva central. Y este triunfo simbolizaría a su vez, al fijar un punto único de observación del que depende la imagen exterior, la hegemonía de la conciencia del yo, del sujeto individual frente al objeto.<sup>6</sup> Paradójicamente la *objetividad* fotográfica iba a nacer de una exaltación más o menos encubierta de subjetividad. Lo cierto es que hasta las vanguardias históricas de principios de siglo la fotografía no cuestionó nunca este principio de perspectiva central ni se permitió mayores licencias de interpretación del espacio; incluso en nuestros días las cámaras fotográficas se diseñan sin ninguna diferencia esencial con respecto de las *camerae obscurae* primitivas, definidoras de la perspectiva central.

Al hacerse público el procedimiento de la daguerrotipia, empieza a fluir la tinta o bien para eruditos informes destinados a círculos de científicos o bien para manuales técnicos des-

tinados al gran público. En ellos, obviamente, priva la exposición aséptica de las sucesivas operaciones si se desea obtener determinados resultados, pero de vez en cuando el entusiasmo por la novedad sobrepasa la tónica de mesura. Así, cuando el diputado François Arago pronunció su célebre discurso en el Instituto de Francia ante los miembros conjuntos de la Academia de Ciencias y de Bellas Artes, en el que anunciaba la adquisición por el Estado francés del invento, para permitir su libre e indiscriminada utilización, esgrimió argumentos de finalidades científicas; sin embargo, adjuntó también una declaración del pintor Paul Delaroche en la que se afirmaba que mediante la nueva técnica “la naturaleza quedaba reproducida no solamente con arreglo a la verdad, sino también con arte”. La imitación de la naturaleza y la verdad constituirán el *leit-motiv* de la época, en vísperas de la eclosión del realismo y luego del naturalismo.

En el capítulo de textos técnicos se podría citar a Albert Bisbee, autor de un libro sobre la daguerrotipia aparecido en 1853, cuando comenta: “Una de las principales ventajas del daguerrotipo es que actúa con tal capacidad de certeza y magnitud que las facultades humanas resultan a su lado absolutamente incompetentes [...] De ahí que escenas del mayor interés puedan ser transcritas y legadas a la posteridad, exactamente tal como son y no como podrían aparecer según la imaginación del poeta o del pintor [...] Los objetos se delinean ellos mismos, y el resultado es verdad y exactitud”.<sup>7</sup> Curiosamente la historia se reservaba otra sorpresa con estas características que causaban tanta admiración como perplejidad: estos mismos argumentos serían el tiro por la culata que negaría el *estatus* artístico a la fotografía dos décadas más tarde.

En un tercer nivel cabría añadir a este género de literatura las noticias y reseñas periodísticas aparecidas en la prensa del período. Porque de simples notas informativas se pasó a artículos más extensos, que el autor ya teñía con sus opiniones personales. Enfatizando todavía en esta sorpresa por el extremado grado de fidelidad al modelo, está el caso anecdótico —que tanto gustó citar a los historiadores hasta que se descubrió que se trataba de una superchería— del periódico conservador alemán *Leipziger Stadtanzeiger*, que en un artículo censuraba la foto-

grafía por motivos religiosos (aunque el caso fuese falso, el hecho de que durante décadas se diese por bueno legitimaba en cierto modo la validez de su enunciado). El proceso del *más loco entre los locos* —Daguerre— forzosamente había de ser un artificio diabólico porque reproducía el rostro humano con demasiada exactitud, y Dios se reservaba la exclusiva de *crear a imagen y semejanza*.

Un ejemplo final de la veracidad atribuida a la fotografía lo constituyó el hecho de que una revista local de Boston, publicada desde poco antes de 1850, fuese bautizada como *The Daguerrotype*, igual que un periódico aparecido por el mismo tiempo en México, *El Daguerrotipo*; en ambos casos, claro está, la denominación era sinónimo de honestidad, imparcialidad, credibilidad, etc.

En cualquier caso, el primer texto con voluntad, tímida aún, de aportar algunas ideas estéticas es *The Pencil of Nature* (1844), de Henry Fox Talbot, que ha pasado también a la historia como el primer libro ilustrado fotográficamente. Constaba de 24 imágenes que se obtuvieron por calotipia —método precursor del sistema negativo-positivo—, con sus correspondientes comentarios. En ellos se resaltaba, como aproximación a la naturaleza del medio, la nitidez conseguida (a pesar de que la transparencia irregular de los negativos de papel no permitían una finura de detalle equiparable a la del daguerrotipo), la relativa inmediatez del proceso (con el consiguiente ahorro de tiempo y energías) y su automatismo. Los fragmentos que se incluyen en el presente libro así lo atestiguan.

Al año siguiente, John Jabez Edwin Mayall, de Filadelfia, realizó en Londres la primera exposición de fotografía *artística*, en la que presentó una serie de 10 daguerrotipos que ilustraban otras tantas fases del Padrenuestro. Se inauguró con ello una tradición de composiciones teatrales encaminadas a simular toda clase de alegorías y escenas mitológicas, que viviría momentos eufóricos con la aparición del simbolismo. Naturalmente la polémica no tardó en desatarse.

Otros datos de interés para la actividad teórica potencial del momento son la creación en 1850 en Nueva York de la primera publicación especializada, *The Daguerreian Journal: devoted to the Daguerreian and Photogenic Arts*, y la fundación por

Roger Fenton en 1853 de la primera asociación de fotógrafos, la *Photographic Society* de Londres. La prensa especializada y las publicaciones de asociaciones de fotógrafos estaban destinadas a hacer las veces de vehículo de difusión de las distintas doctrinas estéticas, ante la imposibilidad de acceder a la arena artística establecida.

En la ya clásica *Pequeña historia de la Fotografía*, Walter Benjamin escribió refiriéndose a este período: “Los estudios más recientes se ciñen al hecho sorprendente de que el esplendor de la fotografía —la actividad de los Hill y los Cameron, de los Hugo y los Nadar— coincida con su primer decenio. Y este decenio es precisamente el que precedió a su industrialización”. Tal vez, además de este motivo se tendría que haber tenido en cuenta la *etapa de tanteo* en que los fotógrafos pioneros estaban inmersos. La novedad del medio, el desconocimiento de su esencialidad, no daba cabida a mayores pretensiones. Pero su misma primigenia y tosquedad inicial confería a los resultados cierto aura, con tanto misterio, elegancia y sencillez como ingenuidad. De los autores que cita Benjamin, el caso de los escoceses David Octavious Hill y Robert Adamson es significativamente prototípico. Pintor el primero y químico el segundo, emprendieron la tarea de retratar a varios centenares de personalidades que debían aparecer incluidos en un gigantesco cuadro conmemorativo de un hecho histórico, para evitarles las enojosas sesiones de pose. La pintura final no resultó sólo intrascendente, sino incluso lamentable, mientras que los originales fotográficos se estiman entre las mejores aportaciones jamás hechas al género retratístico. A la inversa de lo que iba a suceder poco después —la decadencia preconizada por Benjamin debida a la industrialización—, grandes realizaciones se correspondían con una total falta de conciencia teórica que las sustentase.

Por otra parte, esta decadencia es discutible; incluso en el sentido en que la entiende el pensador alemán, la industrialización nos parece hoy fruto de una dinámica externa que poco afectaría. Su incidencia, que por contra muchos consideramos positiva, fue doble: por un lado propició un consumo asequible y masivo de imagería, y por otro haría accesible al gran público el ritual fotográfico.

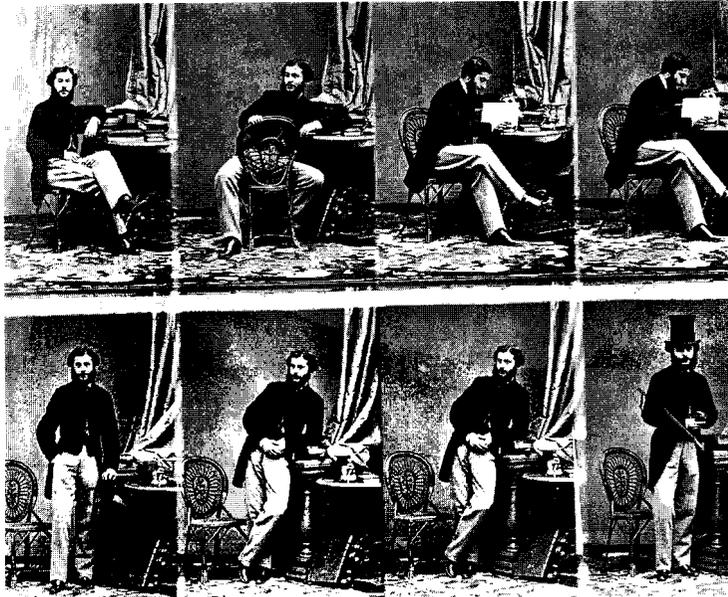


1. Hill y Adamson, *D.O. Hill y W.B. Johnstone*, c. 1845

A lo primero contribuyeron diversos avances técnicos hoy harto conocidos. Por ejemplo, la posibilidad de obtener ilimitadas copias a partir de un negativo, hecho que desmontaba sustancialmente la noción de original y erosionaba toda la ontología del arte: ¿cuál pasaba a ser entonces el auténtico resultado de la creación? Otro factor, importante sobre todo de cara al retrato, fue el artilugio óptico promocionado por Disderi, que dividía una placa en varios fragmentos utilizables separadamente; la reducción de las dimensiones suponía también la reducción del coste.

La masificación de las *cartes de visite* hizo hablar a los sociólogos del arte de una democratización de la imagen. La imagen, ciertamente, había estado antes vedada a las clases populares. Benjamin, en otro ensayo célebre, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, se refiere al paralelismo histórico entre “la irrupción del primer medio de reproducción de veras revolucionario, a saber la fotografía, y el despunte del socialismo”. ¿Se trataba de una mera coincidencia? Por su parte, otro ensayista marxista, John Berger, sostiene que la fotografía no era más que una necesidad del capitalismo —o si se prefiere, de las burguesías liberales que lo propiciaban—, el cual, mediante la cámara, se apoderaba del mundo a trocitos y lo vendía según la ley de la oferta y la demanda: postales paisajísticas, fotos de recuerdo, noticias gráficas, documentos policiales, etc.<sup>8</sup> En cualquier caso ambas observaciones son totalmente conciliables. Y aquí otra anécdota real viene a ilustrar hasta qué punto esta multiplicidad de la imagen molestaba a las fuerzas reaccionarias: en 1867 el escritor Barbey d’Aurevilly, cuyo *pedigree* aristocrático se vio truncado por la Revolución Francesa, se declaraba en el *Nain Jaune* adversario feroz de la democracia y de la evolución material y social del siglo XIX, y nostálgico de todas aquellas cosas grandiosas aniquiladas por la fotografía.<sup>9</sup> El horror que ésta le inspiraba era el horror de la similitud, de la vulgarización, de lo multitudinario. Aurevilly se lamentaba de la *democrática*, multiplicación intempestiva del retrato, inicio de la polución visual que en nuestros días tanto ha inquietado a Susan Sontag.

Con respecto a los progresivos niveles de simplificación —y a la vez de perfeccionamiento— que ciencia y tecnología iban



2. Disderi, *Carta de visita*, c. 1860

logrando, los pasos consistían en nuevos procesos (al albumen, al colodión, a la gelatina, etc.) que reducían los tiempos de exposición y extendían el margen de caducidad de las propiedades de sensibilidad de las placas, así como en los diseños de lentes cada vez más luminosas y cámaras más funcionales. Esta escalada tuvo su culminación en 1889, cuando George Eastman lanzó la primera cámara *kodak* con película de rollo incorporada, que una vez impresionada era revelada por la misma firma comercial. El fotógrafo se desprendió con ello de la aureola de alquimista, y conseguir imágenes aceptables por medio de una cámara dejó de ser una proeza de especialista. La proliferación de fotografías más o menos esporádicos tendió a diversificar el campo de lo fotografiable, en especial, con la documentación de lo privado, destinado por ejemplo al álbum familiar. Aparecieron los *snapshots* o instantáneas triviales, y a partir de ahí toda una estética de la banalidad que tuvo su relevancia después de la II Guerra Mundial. La profusión de dis-



3. Ambrotipo anónimo

paros, muchos de ellos realizados sin un claro propósito y apenas con el menor cuidado, provocó también la estética de lo accidental y del azar, que no se reivindicó hasta el dadaísmo. Ante un ambrotipo que reúne ambas características (¿defectos?), John Szarkowski escribió: "No tiene nada de excepcional, excepto el carácter visual de la imagen misma [...] La fotografía es puramente un sistema de crear imágenes que registran con una fidelidad variable lo que puede ser visto a través de un marco rectangular, desde un punto de vista dado en un momento determinado". El intento de producir imágenes coherentes y útiles dentro de las limitaciones impuestas por esas poco comprometedoras reglas conducía a una nueva clase de imágenes que en términos tradicionales parecía a menudo accidental, si no caótica. El ambrotipo reproducido aquí es un ejemplo excelente. La composición de la imagen —o lo que puede considerarse su falta de composición— es característica del tipo de estructuras gráficas que se producían cuando los fotógrafos

salían de sus estudios para trabajar con temas de difícil pose. El corte aparentemente arbitrario de las figuras por el borde de la imagen, las imprevistas formas creadas al solaparse los diferentes planos, el esquema asimétrico y centrífugo, la yuxtaposición de masas llenas y vacías son cualidades que constituyen una definición visual de lo que se entendería a grandes trazos por el concepto de *ver fotográficamente*.<sup>10</sup>

Es decir, cuando de una forma no deliberada, sino casual, el fotógrafo *naïf* se apartaba de los convencionalismos pictóricos y de sus sistemas de representación perpetuados por cierto uso —uno de los usos posibles— de cámaras y emulsiones por parte de los fotógrafos expertos, es cuando más cerca se estaba de la esencia del medio y de la asunción de sus recursos configuradores autónomos. Naturalmente esto lo apreciamos nosotros en la perspectiva de que disponemos; los fotógrafos tardaron más de medio siglo en darse cuenta.

### **Pictorialismo o purismo: la eterna controversia**

Si a lo largo de toda la historia de la fotografía ha existido, latente unas veces y manifiesta las demás, una dialéctica entre dos principales concepciones estéticas, ésta ha sido la que se dio (y en cierto modo se da aún en sus vestigios) entre pictorialismo y purismo. Ambos son términos equívocos e históricamente emplazados, que tipifican tendencias y etiquetan autores. Así el pictorialismo, con rigor, se desarrolló desde finales del siglo XIX hasta la I Guerra Mundial, siguiendo unos cánones específicos, sintetizados y razonados *a posteriori* por P. L. Anderson (*Pictorial Photography. Its Principles and Practice*, 1917) y J. W. Gillies (*Principles of Pictorial Photography*, 1923), y utilizando el anuario inglés *Photograms of the Year* como plataforma; entre sus correligionarios sobresalen Demachy en Europa y Mortensen en los Estados Unidos.

El purismo, por su parte, fue en su origen un movimiento francés iniciado por A. Ozenfant y Le Corbusier en 1918, cuyo precedente se encuentra en la figura del crítico alemán del siglo XVIII Gottfried Lessing. Preconizaba una creatividad simple y escrupulosamente ceñida al campo específico de cada

arte. La fotografía, pues, bebió de esas fuentes y, convenientemente asimiladas, se manifestó en escritos como, por ejemplo, los de Weston para la revista californiana *Camera Craft*. El propio Weston y el paladín de la *Nueva Objetividad*, Renger-Patzsch, serían destacables representantes.

Pero a pesar de tan exacto emplazamiento conceptual y cronológico, antes y después, los principales planteamientos estéticos en fotografía, de forma velada o claramente, han dado su respuesta a este gran debate. Y a pesar de las distintas autodenominaciones que iban adoptando, siempre resulta fácil discernir cuáles se decantan hacia un polo de contenido pictorialista y cuáles hacia uno purista.

La definición de estos extremos en un sentido amplio se filtra siempre por el propio punto de vista —el *parti pris*— de quien realiza tal aproximación, que casi nunca es desapasionada. Éste es un *handicap* ineludible, pero por otro lado supone un cierto aliciente porque permite descubrir en seguida la adscripción estética de historiadores y críticos cuando tratan la cuestión. Como enunciado descriptivo bastante neutro podría servir el siguiente: “El pictorialismo está basado en la premisa de que una fotografía puede ser juzgada con los mismos patrones con que se juzga cualquier otro tipo de imágenes (por ejemplo, grabados, dibujos y pinturas); la postura purista está basada en la premisa de que la fotografía tiene un cierto carácter intrínseco y que el valor de una fotografía depende directamente de la fidelidad a este carácter. Para el pictorialista, la fotografía es el medio, y el arte es el fin; para el purista, la fotografía es a la vez fin y medio, y se muestra reticente a hablar de arte”.<sup>11</sup>

En los matices de cómo se ha redactado esta distinción subyace una muy ligera predilección por el purismo. Y ello se inscribe seguramente en una actitud contemporánea más amplia, que nos hace asistir al descrédito del pictorialismo. Es, por tanto, conveniente esclarecer que, contrariamente a lo que se tiende a pensar, pictorialismo no equivale a pictoricismo. Etimológicamente, el término ‘pictorialismo’ se emparenta con la voz inglesa *picture*, que tiene una pluralidad de significados: imagen, cuadro, pintura, fotografía, película; ‘pictorial’ se traduciría, por tanto, como ‘icónico’, ‘gráfico’, ‘plástico’ o ‘creativo-visual’, según los contextos. El hecho de que en

muchas ocasiones los autores pictorialistas tuvieran una voluntad claramente mimética de la pintura —pictoricista—, no debe condenar el verdadero espíritu del movimiento: la supremacía de los resultados por encima de los métodos observados. Y a quienes hoy siguen pensando que el pictorialismo era sinónimo de una lamentable imitación de la pintura académica victoriana, convendría recordar que toda la fotografía sintética moderna (*mixed-media*, manipulaciones, experimentalismo, etc.) tiene de hecho su base en aquella formulación estética.

La dualidad de caminos tuvo lugar desde un principio, y se evidenciaba tanto en la práctica activa como en los primeros textos. Daguerrotipo y calotipo, los dos métodos iniciales, simbolizaban de hecho la disputa teórica: el primero producía sobre una placa metálica una imagen directa de extraordinaria nitidez, en la que importaban los detalles sutiles y las líneas precisas de los contornos de los objetos; con el método de Fox Talbot se obtenía, en cambio, una imagen sobre papel, algo borrosa debido a la textura del negativo, en la que debían prevalecer la gama tonal y las formas; el negativo intermedio, además, posibilitaba toda clase de intervenciones correctoras o creativas. La misma adopción de un procedimiento u otro, con sus respectivas ventajas, constituía ya un cierto indicio de productividad hacia uno u otro bando.

Si lo que en 1839 causó mayor admiración fue esa fidelidad en el registro, en la década de los cincuenta algunos estetas empezaron a pensar que la fotografía era *excesivamente real*. William Newton, miniaturista de la reina Victoria y entusiasta del calotipo utilizado a modo de boceto para sus propias obras, declaró en 1853 que la fotografía es “químicamente bella”, pero que debería ser “artísticamente bella”; para ello recomendaba tomar los clichés ligeramente desenfocados —lo que más acentuado se llamaría *flou*— para conferirles cierta atmósfera, y legitimaba además cualquier otra manipulación que pudiera dotar de otros *efectos pictoriales*.<sup>12</sup> Haciendo uso de esta licencia, en 1855 una exposición de Franz Hanfstaengl en París mostró por primera vez obras con retoque, y Nadar llegó a decir que con estas intervenciones manuales se marcaba una nueva era en el desarrollo de la fotografía<sup>13</sup>. La reacción puris-

ta no se hizo esperar: “La técnica fotográfica es perfecta y no requiere de tales ayudas chapuceras”. Esta era la convicción de Francis Frith, quien en su ensayo *The Art of Photography*<sup>14</sup> ya intuía que con su frescura y espontaneidad la fotografía añadía una nueva cualidad espiritual al arte.

La contienda ideológica estaba desencadenada. Y otro factor incidió en ella: el inevitable pleito profesional entre retratistas fotógrafos y pintores. Los primeros arrebataban el mercado de los segundos, especialmente el de los miniaturistas, y éstos alegaban la naturaleza mecánica e inexpressiva de la fotografía; ellos, en cambio, sí producían *arte*. Y después del retrato, al proliferar los *tableau vivants* fotográficos, el peligro se cernía sobre la pintura de escenas históricas. El estamento académico sintió amenazados sus intereses y reaccionó. Un hito dentro de esta reacción lo constituyó sin duda el manifiesto que firmaron 28 pintores franceses —entre ellos, Ingres y Puvis de Chavannes (!)—, en el que denunciaron ante la opinión pública a los fotógrafos por competencia desleal y solicitaron de la Administración una postura oficial explícita, en el sentido de declarar que “las obras fotográficas no podían en ningún caso ser asimiladas como obras fruto de la inteligencia y del estudio del arte”. También Baudelaire, tan lúcido normalmente, en su omnicitada diatriba de 1859, arremetió con saña contra la fotografía, la cual debía resignarse a una función servil del arte y de la ciencia.

La cuestión quedó desplazada, entonces, hacia la polémica artística de la cámara. ¿Podía un instrumento producto del saber tecnológico expresar emociones y dejar huella del espíritu humano? ¿Podía realmente el fotógrafo *crear* o estaba atezado por la misma realidad? Obcecados en sus veleidades artísticas y cegados por el éxito comercial, los fotógrafos respondieron con argumentaciones peregrinas. Por ejemplo, en *Esthétique de la Photographie* (1862), Disderi enunciaba como requisitos para la consecución de un retrato artístico seis puntos: “fisonomía agradable del modelo; nitidez general; zonas claras, medias y oscuras bien pronunciadas; proporciones naturales; detalle en las zonas oscuras, y ¡belleza!”.<sup>15</sup>

Mientras, en el terreno práctico, Oscar Gustave Rejlander y Henry Peach Robinson producían *cuadros fotográficos*, llenos de



4. Oscar Gustave Rejlander, *Las dos sendas de la vida*, 1857

literatura y de inspiración cercana a los prerrafaelistas. Se trataba de imágenes compuestas a partir de varios negativos, con lo cual el operador disponía de una amplia libertad, y —aunque apenas se le dé importancia—, podía aumentar el tamaño de la obra (recuérdese que se positivaba por contacto y no por ampliación). Si temáticamente sus composiciones no pueden sustraerse de lo que hoy consideramos *kitsch* —no sólo se seguían las pautas de la pintura, sino de la mala pintura, como indica Strand en un texto incluido aquí—, el uso del *positivado combinado*, es decir, de un fotomontaje todavía tosco, implicaba la conciencia de un control sobre la literalidad del medio y ensanchaba así su alcance.

Formalmente Robinson reconoció su deuda sobre todo con John Burnet, autor de *A Treatise on Painting y Composition and Light and Shade*, como los pictorialistas del siglo XX hicieron con Henry R. Poore (*Pictorial Composition and the Critical Judgement of Pictures*). Las principales normas compositivas que se observaron, típicamente posrenacentistas, consistieron en: “Disposición de un único y dramático centro de interés al que se subordinan las demás partes; balance sin simetría ni estaticismo, pero con un cierto flujo espacial; y concerniente a las formas, una cierta sensación de desahogo”.<sup>16</sup> En su obra capital, *Pictorial Effect in Photography* (1869), sólo precedida en

cuanto a calibre por *The Camera and the Pencil* (1864) de Marcus A. Root, Robinson detalló aquellas normas en una exposición completa de su pensamiento estético: imágenes construidas con unidad de propósito, tema y espíritu; unidad de línea, luz y sombra; subordinación de los detalles al sentido general de la obra; y concordancia y conveniencia de todos los elementos al boceto original. Todo ello se reafirmó en una obra tardía, *Picture Making by Photography* (1884).

El ideario robinsoniano se mantuvo vigente durante más de dos décadas. En parte porque encajaba perfectamente con el *zeitgeist* victoriano, todavía imbuido de ideales posrománticos (sublimación del amor, del heroísmo, del sacrificio, etc.; enaltecimiento de las causas nobles: religiosidad puritana, patriotismo, tradición, curiosidad científica, etc.). Hasta cierto punto, pues, sería discutible el grado en que la fotografía imitaba a la pintura, o el grado en que ambas simultáneamente seguían los dictados de este *zeitgeist*. La obra de Julia Margaret Cameron, Lewis Carroll, Lady Hawarden y otros no hace sino corroborar esta duda.

Pero la hegemonía pictorialista se debió también al individualismo y resignación que reinaba en las filas puristas. Necesitaban un líder, y éste no se presentó hasta entrar en escena Peter Henry Emerson. En una conferencia pronunciada en marzo de 1886 en el *Camera Club* de Londres, Emerson calificó el libro de Robinson de “quintaesencia de las falacias literarias y de los anacronismos artísticos”. Siguió la publicación del libro *Naturalistic Photography* (1889). En él, Emerson preconizó un alejamiento de toda la artificiosidad dominante y una vuelta a la naturaleza como fuente de inspiración. “El arte es la expresión humana por medio de la imagen de lo que consideramos hermoso en la naturaleza”. La fotografía, por otra parte, debía ser tan natural como la visión misma. Y para sostener este principio se interesó en su estudio y concedió especial atención a las teorías ópticas de Helmholtz y a las teorías sobre la naturaleza del color de los impresionistas. Una fotografía honesta y directa (*straight photography* es un término que se le debe) debía observar estas leyes.

A pesar de animar a sus colegas a reconocer que la fotografía era un arte con sus propias reglas, estilo y espíritu, él



5. Julia Margaret Cameron, *Madonna con niños*, c. 1866

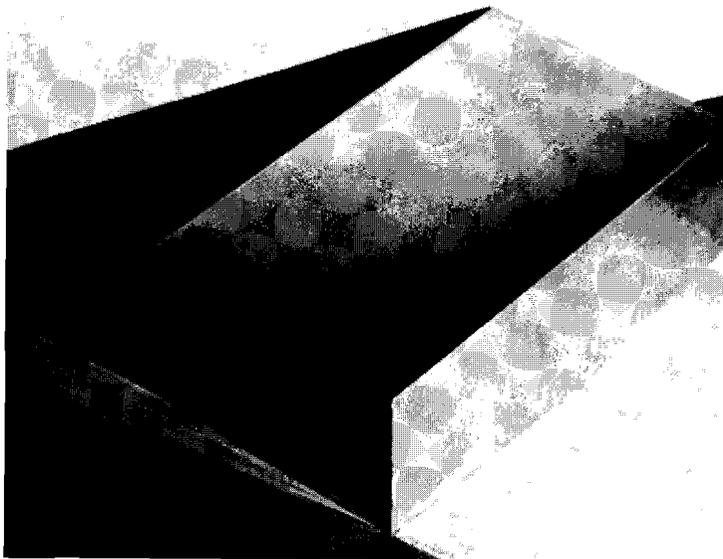
mismo no pudo desprenderse de su influencia pictórica (Millet sobre todo) y abjuró de su teoría, por instigación de su amigo el pintor Whistler. En 1890 difundió un manifiesto, *Death of Naturalistic Photography, a Renunciation*, en el que entonaba un *mea culpa* por el bajo techo creativo del medio: “La individualidad del fotógrafo está constreñida [...] el control de la imagen es sólo posible muy parcialmente [...] el poder de selección y rechazo está fatalmente limitado [...] es imposible en

la mayoría de temas alterar la escala tonal [...] ningún análisis diferencial, ningún dominio de las partes puede ser efectuado, salvo por reservas (manipulaciones de la luz en el positivo), ningún énfasis es posible, salvo por reservas, y esto no es fotografía pura. La fotografía impura es tan sólo una confesión de limitaciones”.

Pero era tarde para retractarse. Emerson es considerado por Szarkowski como el Lutero de la fotografía: preparó el terreno a Stieglitz y al grupo de la *Photo-Secession*, pero del naturalismo se escindieron autores como George Davison o A. Horsley Hinton, aun a pesar de haberse mantenido fieles con sus escritos durante la última década del siglo. Davison, en concreto, profundamente impactado por los impresionistas, pasó a profesar teorías afines en los aspectos formales externos: suavidad tonal, rugosidad y texturas. Aquí estuvo el origen de la segunda oleada de pictorialistas, caracterizados por el empleo de los denominados procedimientos pigmentarios: gomas bicromatadas, bromóleos, fresones, etc.

La figura predominante en el cambio de siglo fue Alfred Stieglitz, más como aglutinante de un formidable equipo de creadores y teóricos que como fotógrafo o escritor. Miembro del *Camera Club* de Nueva York, dirigió su boletín, *Camera Notes*, el cual llegó a ser un fórum de debate estético y crítico de gran resonancia. Molesto con el ambiente inmovilista del club, creó en 1902 el grupo *Photo-Secession*, con motivo de una muestra organizada en el neoyorkino *National Arts Club*, aduciendo un intento de dignificar la profesión y de afianzar, con una actitud de ósmosis con las corrientes artísticas de avanzada, el papel de la fotografía en el arte moderno. Poco más tarde apareció la maravillosa y trascendental empresa cristalizada con la revista *Camera Work* (1903-1917) y con la galería 291, que le harían granjearse la amistad de un sinfín de artistas e intelectuales de la época (a efectos de esta introducción, valga citar a los críticos Roland Rood, Sadakichi Hartmann y Charles Caffin).

Los *photo-secessionistas* constituían un grupo heterogéneo. Stieglitz era un purista radical (“la fotografía es mi pasión; la búsqueda de la verdad, mi obsesión”) y sin embargo demostraba la suficiente tolerancia y amplitud de miras para aceptar



6. Paul Outerbridge, *Sin título*, 1922

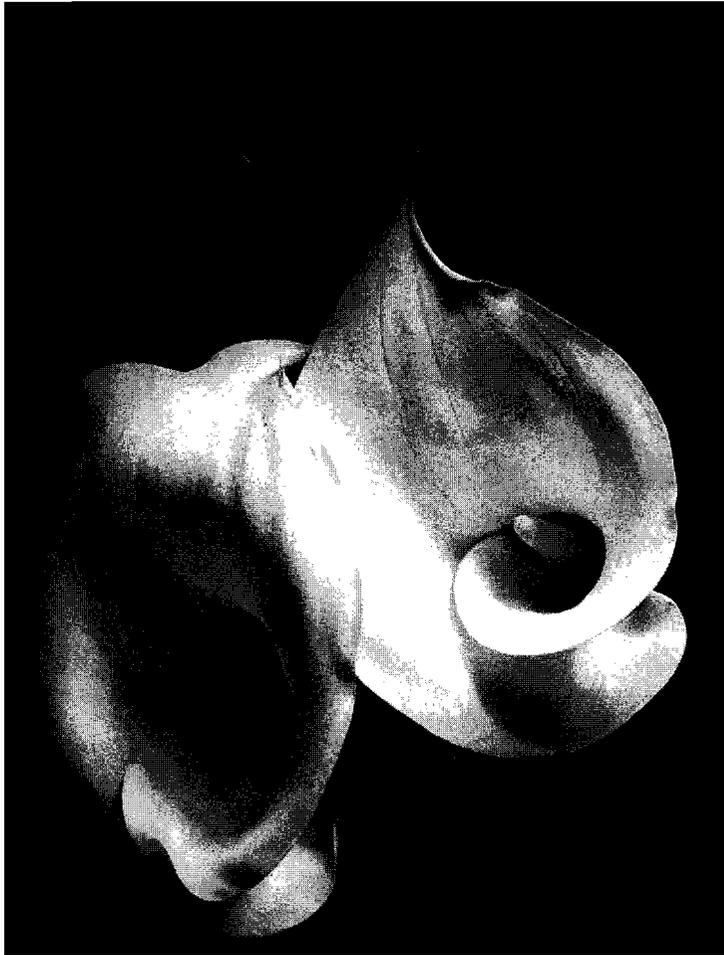
a pictorialistas de calidad en su grupo. Por este motivo se daban tres fracciones, identificables según practicasen la goma bicromatada (Edward Steichen), el proceso a la glicerina (Joseph Keiley) o el fotograbado (Frank Eugene), pues detrás de las técnicas subyacían actitudes estéticas hostiles entre sí que con el tiempo se endurecieron. Sadakichi Hartmann, a la sazón crítico adicto al grupo, uniéndose al propio sentir de Stieglitz, decantó la balanza hacia el purismo: "Lo esencial es que la fotografía debe ser vista *como fotografía*, en vez de ser juzgada por las pautas formales de otras artes". Con confianza en esta noción de *fotografía fotográfica*, Hartmann escribió: "Continuamente se reclama 'expresión personal'. Y como esta 'expresión personal' es extremadamente difícil de demostrar en fotografía directa (*straight photography*), el fotógrafo artístico empezó a imitar al artista [...] Pero ahora ha llegado el momento de la reacción, y sinceramente espero que mis palabras pesen en aquellos que lean



7. Charles Sheeler, *Doylestown House, estufa*, 1917

esta apología de la fotografía directa. Tengo la profunda convicción de que va a producirse un cambio si no estamos dispuestos a sacrificar lo que hemos conseguido. Me gustaría que la fotografía creativa fuese reconocida entre las bellas artes. Es un ideal que acaricio y por el que he luchado durante años; pero estoy igualmente convencido de que esto sólo se logrará mediante la fotografía directa".<sup>17</sup>

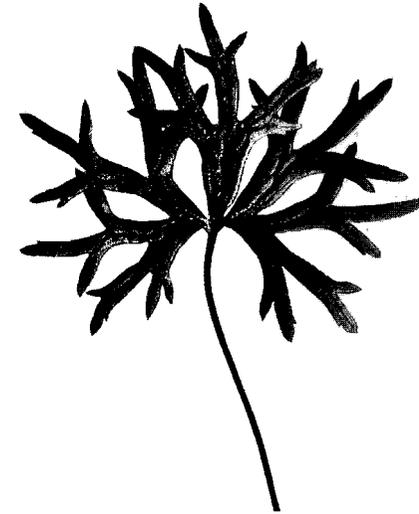
El eco de estas ideas retumbó con más intensidad que nunca en la siguiente generación. Stieglitz en el fondo hizo de puente hacia Strand, Sheeler o Weston. Cuán parecidas suenan las palabras de Hartmann sobre la expresión a las que escribiría Weston más tarde: "Ya no me interesa en absoluto intentar 'expresarme yo mismo', imponer mi propia personalidad a la naturaleza, a no ser sin prejuicios, sin falsificación, identificándome con la naturaleza, sublimando las cosas vistas en cosas conocidas en esencia entrañable. Por eso, lo que yo registro no es una interpretación, mi idea de lo que la natura-



8. Imogen Cunningham, *Dos calas* (lirios de agua), 1929

leza *debería* ser, sino una revelación: un absoluto e impersonal reconocimiento del sentido de las cosas”.<sup>18</sup>

A tal nivel de consenso, el purismo empezó a convertirse en un concepto excesivamente vago. Los fotógrafos que por descontado militaban en esta tendencia empezaron a diferenciarse en los matices estilísticos. Paul Strand, Morton



9. Karl Blossfeldt, *Acónito*, 1928

Schamberg y más tarde Paul Outerbridge mantuvieron relaciones con la abstracción cubista; Charles Sheeler con el preciosismo; Weston, Ansel Adams, Imogen Cunningham y el resto del grupo, con el naturalismo whitmaniano; otros, con el incipiente documentalismo social. Incluso entre los autores que desarrollaron un mismo tema, las diferencias quedaban patentes. Por ejemplo, la actitud mística hacia la naturaleza de los fotógrafos californianos antes citados contrastaba con el frío interés por la morfología de elementos naturales de los alemanes de la *Neue Sachlichkeit* (“Nueva Objetividad”), como Karl Blossfeldt, Ernst Fuhrmann o Helmut Gersheim. Mientras que la retórica expresiva de los primeros se manifestaba con un delicado tratamiento de la luz y de las calidades tonales, en los segundos lo hacía la dureza de líneas y sinuosidad de las formas.

Resumiendo todas las aportaciones teóricas, los principales signos que compusieron el estatuto semiótico establecido por los puristas fueron: “Extraordinaria densidad de pequeños detalles, riqueza de textura, visión más allá del ojo desnudo, exactitud, claridad de definición, delineación perfecta,



10. Ernst Fuhrmann, *Asplenium nidus* (nido de ave), 1930

imparcialidad, gradación tonal sutil, fidelidad a las luces y sombras, delicadeza exquisita, sensación tangible de realidad, verdad".<sup>19</sup>

En lo que respecta al pictorialismo, limitada su práctica demachiniana al seno de los fotoclubes que empezaron a hacer florecer el salonismo, resultó verdaderamente decisiva su mutación en el afán experimentalista del período de entre-guerras. La "Nueva Visión", según denominación de Moholy-Nagy, recibió como herencia del pictorialismo la actitud reticente, cuando no descaradamente adversa, a aceptar de forma tácita los límites aparentes del medio y la voluntad de investigación. Las manipulaciones, la negación de las reglas y las tentativas de forzar los límites se convertían ahora en un desafío a la definición convencional de fotografía, pero manteniéndose (bastante) fiel a su naturaleza. Era la hora de las vanguardias.

#### **Vanguardia, síntesis y madurez**

El primer tercio de siglo iba a cambiar completamente el panorama del arte porque también se produjeron cambios sustanciales en las expectativas de la sociedad occidental. Por primera vez en su historia el arte ya no se interesa tanto en cuestiones internas de sus diferentes disciplinas, sino que se cuestiona a sí mismo como un todo. En una época calzada entre guerras mundiales, sembrada con la semilla de la revolución, con la mayor depresión económica de la era moderna y una arrollante conflictividad social, la humanidad se interroga con angustia y escepticismo sobre el sentido del arte. Y la eclosión de respuestas —dado el clima anárquico de manifiestos y contramanifiestos, algunos en vía muerta y otros en cambio bien fructíferos— componen una compleja red de ideas y actitudes, tanto estilísticas como vivenciales.

El rol del artista varía radicalmente porque se invierte su planteamiento. Al arte ya no se accede a través de la pintura o la fotografía, sino que en primer lugar se da la figura del artista —el ser creativo—, que puede expresarse o experimentar

con los más variados medios. De esta manera se abre brecha en las murallas que discriminaban a las diferentes artes según su parnaso y su tradición, y se favorece el polifacetismo y la obra multidisciplinar. Se regresa al artista-humanista completo del renacimiento. Y cuando creadores de vanguardia como Man Ray o Moholy-Nagy usan la fotografía con toda naturalidad, su problematización ya no interesa más que en los círculos de *amateurs*.

Otro fenómeno cultural relevante muy directamente para la fotografía es la asunción de la tecnología como elemento consustancial al progreso y al futuro. Termina así el divorcio entre arte y ciencia, y quedan obsoletas aquellas mentalidades que veían en la máquina o en ciertos materiales un obstáculo para la creación artística. Con ello, definitivamente, la fotografía dejaba de hacer la guerra por su cuenta para insertarse en el flujo de logros y vicisitudes de las corrientes artísticas del momento.

Por ello, como ya se insinuaba antes, la superación y síntesis del viejo antagonismo entre pictorialistas y puristas empieza a vislumbrarse cercana. Y esto sucede más en los resultados prácticos que en la literatura teórica. Por casualidad, en el anuario *Das Deutsche Lichtbild* de 1927 coincide un artículo de Moholy-Nagy junto a otro de Renger-Patzsch. Para el profesor de la Bauhaus lo importante era que la fotografía constituía, en esencia, un sistema perceptivo distinto al humano, y por tanto, con una capacidad todavía no explotada para proporcionarnos nuevas experiencias del mundo y, en otras palabras, una *nueva visión*, una manera distinta y original de ver las cosas —incluso las infinitamente lejanas o las microscópicas—, de cara a una fruición estética que trascendía su opcional función auxiliar de la ciencia. En cambio, Renger-Patzsch “no sentía ninguna necesidad de extender los límites de la fotografía”. Por el contrario, estaba convencido de que en sus limitaciones había un amplio campo para el espíritu creativo (pero sólo si la fotografía se usaba como se debía, en vez de intentar obtener efectos pictóricos que inevitablemente conducen al fotógrafo al abandono de las cualidades únicas de su medio). “El secreto de una buena fotografía, que posea calidad estética, estriba en su realismo”.<sup>20</sup>

Renger-Patzsch se interesaba sobre todo en las *cualidades propias de la realidad* representadas fotográficamente; Moholy, en la realidad representada mediante las *posibilidades autónomas y específicas de la fotografía*. Si el purismo equivalía a la pureza de actuación del artista respecto a la naturaleza del medio, el primer paso según Moholy debía ser lógicamente descubrir cuál era esa naturaleza, y no conformarse con su concepción banal. Reforzaba esta tesis el que el progreso científico experimentado (nuevas teorías de la constitución de la luz, rayos X, etc.), los numerosos avances técnicos (películas pancromáticas, las lentes muy luminosas, las cámaras miniatura, los flashes estroboscópicos, etc.) y los logros estéticos (sobreimpresiones futuristas, los fotogramas dadaístas, los fotomontajes constructivistas, etc.) de hecho habían pulverizado ya la vieja noción de fotografía.

Pero además iban a intervenir otras perspectivas de análisis. Benjamin, en sus ya citados ensayos, y otros teóricos, ligados al movimiento *Arbeiter Fotografie* en Alemania y luego al grupo de la *Film & Photo League* en Estados Unidos, sostendrán que más que la naturaleza semiótica lo que importa de veras es la definición social. Es decir, ¿para qué sirve y para qué debería servir? Aparte de fotógrafos con decididas inquietudes sociales, como Jacob Riis o Lewis Hine, ya a Paul Strand le había preocupado la dimensión ética del acto fotográfico (“Es la honestidad, más que la intensidad de visión, el prerequisite para una expresión fotográfica viva. Esto significa el máximo respeto por el objeto enfrente de la cámara”.<sup>21</sup>)

Ligado a esta problemática aparece el término ‘documentalismo’, ya con estas connotaciones éticas. El director del programa fotográfico de la *Farm Security Administration*, Roy Stryker, lo define así: “El documentalismo es una actitud y no una técnica; es una afirmación y no una negación [...] La actitud documentalista no implica menospreciar los elementos plásticos, que deben quedar como criterios esenciales en cualquier trabajo. Simplemente dota a estos elementos de limitación y dirección. De ahí que la composición devenga énfasis, y la nitidez de línea, formas, filtraje, tono —todos los componentes incluidos en el vago concepto de ‘calidad’— aparecen para servir a un fin: hablar lo más elocuentemente posible de

la cosa que debe ser descrita mediante el lenguaje de las imágenes. El trabajo consiste en saber lo bastante sobre el tema, averiguar su significado propio y en relación con su entorno, tiempo y función”.<sup>22</sup> Esta mayor preocupación formalista por un lado pero también casuística diferenciará el documentalismo del fotoperiodismo. La cámara ligada a la actualidad y a la noticia, que tuvo su esplendor en la Alemania de la República de Weimar y su cénit en la América de *Life*, debía sacrificar los valores estéticos por los semánticos, es decir, por aquellos que condensasen el carácter de un hecho de la forma visualmente más descriptiva. Aunque ello, a su vez, no hizo sino crear un nuevo derrotero teórico: la estética del contenido, el *testimonialismo*, que tuvo concomitancias con el *funcionalismo* de otras disciplinas. La fotografía de reportaje aplicada a los medios de información, por otra parte, dio pie con su articulación final (tipografía, diagramación, diseño, etc.) a introducir un nuevo lenguaje verboicónico de enorme capacidad narrativa. Como efecto secundario podríamos considerar, por ejemplo, la disposición secuencial con fines expresivos, que, rescatados ahora, tienen ahí su antecedente (Muybridge aparte).

Prosiguiendo en las cuestiones ideológicas, habría que valorar igualmente el papel de la fotografía militante o de compromiso político: algunos futuristas con el fascismo, los dadaístas berlineses con el comunismo (los fotomontajes de John Heartfield son su mejor exponente), los productivistas rusos con su estrenada revolución, etc. Desde algunos de los mismos estamentos artísticos, la fotografía aparecía como el medio indicado para aquel momento indicado: “La fotografía encajaba perfectamente en el programa creativo de los constructivistas rusos: producida maquinalmente, practicada universalmente y universalmente comprensible, y sin necesidad de derivar de los ismos artísticos. Para quienes, como los dadaístas, repudiaban el individualismo y la expresión personal, atribuida al arte burgués, la fotografía engranaba en los resortes del nuevo estado soviético por su proximidad a las apariencias aceptadas; de ahí su eminentemente adecuada aplicación a la propaganda visual (carteles, revistas ilustradas, libros gráficos y murales)”.<sup>23</sup>

Incluso fuera de toda fenomenología artística, los fotógrafos comprometidos reiteraban los postulados de mostrar obje-

tivamente la realidad, en una obvia interpretación del *realismo socialista*, que excluía lo que no fuera “una utilización directa y realista de la fotografía, cuya misión es la de constituir una crónica profunda y sin maquillaje del mundo que nos rodea”.<sup>24</sup> Naturalmente estos criterios eran restrictivos: “Hace tiempo que la fotografía padece, por un lado, una influencia atontadora de los fotógrafos de arte, quienes sobre el plano histórico se hallan todavía en el siglo pasado, y, por otro, de los llamados *modernos*, que se han recogido en un culto en el que reinan los filtros rojos y los ángulos de toma más extravagantes, y que son, claro está, los niños bonitos de los fabricantes de material fotográfico. La labor de la *Photo League* consiste en devolver la cámara a los fotógrafos sinceros para que la utilicen para fotografiar el país”.<sup>25</sup>

En Alemania, donde estaba atrincherada la vanguardia fotográfica, la subida al poder del nazismo frenó el ritmo de los acontecimientos: la Bauhaus se cerró y ardieron los libros de August Sander. Luego llegaron las guerras (que probarían el talento de fotógrafos como Robert Capa, Henri Cartier-Bresson o Eugene Smith) y luego el vacío y la náusea —el existencialismo fue tal vez la doctrina más compenetrada con la posguerra en general, al igual que ciertos movimientos artísticos como el neorrealismo lo fueron en países concretos—.

En este contexto, la aparición de Otto Steinert fue oportuna en tanto que sus teorías sobre la *Subjektive Fotografie* devolvían la dimensión humanista a la actividad de los fotógrafos. Steinert recogió las olvidadas experiencias de la Nueva Visión y de la Nueva Objetividad, y las sujetó a partir de la subjetividad del autor. Las posibilidades de la misma realidad o del experimentalismo ya no se legitimaban ciegamente en sí, sino como filón creativo de lo que el fotógrafo quisiera comunicar. Parafraseando al mismo Steinert, “a diferencia de las fotografías utilitaria y documental aplicadas, la Fotografía Subjetiva enfatiza sucinta y claramente el impulso creativo del fotógrafo individual [...] La imagen típica característica de la *fotografía artística* y dependiente sobre todo de la atracción del objeto mismo pasa el testigo a una actitud experimental e innovadora. Las aventuras en el campo de lo visual son siempre al prin-



11. Walker Evans, *Cementerio, casas y fundación de acero*, Belen, Pensilvania, 1935

cipio impopulares [...] pero sólo un tipo de fotografía que acepte la experimentación puede proveernos el medio de dar forma a nuestras experiencias visuales. Una nueva tendencia fotográfica es una de las exigencias de nuestro tiempo. La Fotografía Subjetiva significa para nosotros el marco que abarca todos los aspectos de la creación personal en fotografía, desde el fotograma no objetivo hasta el profundo y estéticamente satisfactorio reportaje”.<sup>26</sup> No se trataba, pues, de un estilo rígido, sino de una filosofía global de la fotografía.

Pero además de Steinert, que justificaba la creación por los elementos técnicos del medio (véase su artículo incluido en esta selección), otras dos personalidades, según Jean Claude Lemagny, tuvieron enorme trascendencia en la posguerra: Minor White y Walker Evans. Para White, fotografiar es un acto místico. Si para Steinert la creación consistía en el acto de seleccionar unas opciones configuradoras y desechar otras, para White lo es simplemente el *ver* o el *encontrar*. “Es a través

del acto de ver y no de una manipulación de los soportes materiales donde brota la expresión [...] La fotografía lo magnifica todo, pero a través de la intercesión de los valores que la dominan. Entra en la esfera del arte no a través de tal o cual sistema plástico, sino a través de ciertos estados anímicos privilegiados del observador-hacedor de imágenes. La más directa y simple realidad puede, no obstante, convertirse en una gran posibilidad para el arte, pero a condición de ser una manifestación de lo sagrado, intermediaria entre esta realidad y la suprarrealidad”.<sup>27</sup>

Walker Evans, por su parte, acepta el modesto rol documentalista, la apariencia prosaica y ordinaria de la imagen fotográfica. Pero ello dentro de un concepto que denomina “fotografía documentalista trascendental”, es decir, fruto de un contacto entre la realidad externa y el espíritu interno. “La creación es entonces la aceptación global de un trozo de realidad por un momento del espíritu [...] La fotografía permanecerá siempre subjetiva, irremediamente; no sólo por razones técnicas (Steinert) o metafísicas (White), sino por la razón más simple, evidente y radical: una fotografía es siempre la obra de alguien”.<sup>28</sup> El fotógrafo, pues, no tiene que justificar nada más.

Con todo lo expuesto, este resumido estudio introductorio, minucioso donde escasea la documentación y más superficial donde el lector castellanoparlante puede recurrir a otras fuentes, pretende servir de almohadón historiográfico que dé una panorámica de conjunto y sitúe pertinentemente el lugar ocupado en la evolución estética de la fotografía de los textos que siguen.

Joan Fontcuberta  
Barcelona, agosto de 1981

(El autor agradece a Cristina Zelich y Andreas Müller-Pohle sus sugerencias en la selección de los textos que componen este libro.)

## Notas

- Entre las reediciones hay que resaltar principalmente la colección de la editorial Amphoto (*Amphoto Facsimile Books*) y la de Arno Press (*The Literature of Photography*), ambas en Estados Unidos. Como recopilaciones, y aunque fuera del período reseñado, han tenido gran relevancia las tituladas *On Photography* (1956), con selección de Beaumont Newhall, y sobre todo *Photographers on Photography* (1966), a cargo de Nathan Lyons. Más recientes habría que citar *The Camera Viewed* (1979), coordinada por Peninah R. Petruck; *Theorie der Fotografie* (1979), por Wolfgang Kemp; *Classic Essays on Photography* (1980), por Alan Trachtenberg; *Photography: Essays & Images* (1980), por Beaumont Newhall; y *Photography in Print* (1981), por Vicky Goldberg. Con parecidas pretensiones teóricas han aparecido en los últimos años numerosos libros de entrevistas. También a un mismo nivel y fruto del mismo fenómeno habría que incluir las revistas de discusión de temas estéticos y críticos, como *Afterimage* en Estados Unidos, *European Photography* en Alemania, *Les Cahiers de la Photographie* en Francia, *Rivista di Storia e Critica della Fotografia* en Italia; de España hay que citar *Photovision* y *Actas de Cultura y Ensayos Fotográficos*.
- Jay, Bill, *Negative/Positive: a Philosophy of Photography*. Dubuque, Iowa, 1979.
- Galassi, Peter, *Before Photography. Painting and the Invention of Photography*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1981.
- Tiphaigne de la Roche, Charles François, *Giphantie*, París, 1760.
- Chiarenza, Carl, *Notes on Aesthetic Relationships between Seventeenth-Century Dutch Painting and Nineteenth-Century Photography*, en *One Hundred Years of Photographic History*, coordinado por Van Deren Coke, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1975.
- Véase Steltzer, Otto, *Arte y Fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1981.
- Citado por Peter C. Bunnell en su introducción al libro *A Photographic Vision: Pictorial Photography 1899-1923*, Peregrine Smith. Inc. Reproducido también en *Printletter*, n.º 30, Zurich, noviembre 1980.
- Berger, John, *Ways of remembering*, en *Camerawork*, n.º 10, Londres, julio 1978.
- Citado por Jean Sagne en *Multiplication et identité, Éducation 2000* n.º 17, París, otoño 1980; número monográfico titulado *L'expérience photographique*.
- Szarkowski, John, *Looking at photographs*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1973.
- Ward, John L., *The Criticism of Photography as Art*, University Press of Florida, Gainesville, 1978.
- Upon Photography in an Artistic View, and its relation to the arts*, en *Journal of the Photography Society*, n.º 1, Londres, marzo 1853.
- Citado por Bill Jay en *Pictorial Photography and Robert Demachy*, Academy Editions, Londres, 1974.
- Publicado en *The Art Journal*, 1 de marzo de 1859, Londres.
- Citado por Gisèle Freund en *La Fotografía como documento social*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
- Tucker, Kay, *The Educated Innocent Eye: Some Criteria for the Criticism of Photography*, Image Circle, Berkeley, 1972.
- Hartmann, Sadakichi, *A Plea for Straight Photography*, en *American Amateur Photography*, n.º 16, Nueva York, marzo 1904.
- Weston, Edward, *My Camera on Point Lobos*, Da Capo Press, Nueva York, 1950. (El texto es una variante de otro escrito en 1932.)
- Borcoman, James, *Purism versus pictorialism: the 135 years war - Some notes on photographic aesthetics*, en *An inquiry into the aesthetics of photography*, Artscanada, n.º 192, Toronto, diciembre 1974.
- Gersheim, Helmut, *Creative Photography - Aesthetics trends 1839 to modern times*, Bonanza Books, Nueva York, 1962.
- Strand, Paul, 1917. Citado en *Views*, por William Messer, *Creative Camera*, n.º 164, Londres, febrero 1978.
- Stryker, Roy, 1942. En *Views*, op. cit.
- Scharf, Aaron, *Arte y fotografía*. Alianza, Madrid, 1994.
- McCausland, Elizabeth, *Documentary Photography*, en *Photo Notes*, Nueva York, enero 1939.
- Editorial apócrifo, *For a League of American Photography*, en *Photo Notes*, Nueva York, agosto 1938.
- Steinert, Otto, *Subjektive Fotografie I*, Brüder Auer Verlag, Múnich, 1952.
- Lemagny, Jean Claude, *L'extérieur est aussi l'intérieur ou comment en sommes-nous là*, catálogo de la "1980. Première Triennale Internationale de la Photographie", Palais des Beaux Arts, Charleroi, Bélgica.
- Lemagny, Jean Claude, op. cit.