

historia de la fotografía

Beaumont Newhall



FOTO **GG** RAFÍA

Beaumont Newhall (1908-1993) destacado autor, profesor, conferenciante y erudito, ría decirse que casi inventó la "historia de la fotografía" como tema especial de su pl-actividad. Ingresó en el Museum of Modern Art de Nueva York, en carácter de bibliote-o, al inicio de los años treinta, poco después de la fundación del mismo; en 1937, el di-or de éste, Alfred Barr, le invitó a montar una exposición: la primera gran retrospectiva re el arte de la fotografía, que casi se acercaba a sus cien años de existencia. El consi-nte catálogo ilustrado para esa muestra fue la base de esta *Historia de la Fotografía*. el impulsor decisivo de dos de los centros de estudios fotográficos más respetados de ados Unidos: el Departamento Fotográfico del Museum of Modern Art y la George tman House de Rochester (Nueva York) de la que fue nombrado conservador en 1948 y la cual ejerció la dirección entre 1958 y 1971, cargo al que renunció posteriormente a dedicarse a la investigación, a la enseñanza y a sus propias obras. Además de esta oria de la Fotografía y de innumerables artículos, fue autor de otros libros como *The uerreotype in America*, *Frederick H. Evans*, *Latent Image*, *Airborne Camera* y *Masters hotography*.

historia de la fotografía

historia de la fotografía

Beaumont Newhall, 1908-1993



08726

FOTO **GG** RAFÍA

15
8
02

Título original

The History of Photography from 1839 to the Present
(Completely Revised and Enlarged Edition)

Versión castellana de Homero Alsina Thevenet

Revisión general por Joaquim Romaguera i Ramió

Diseño de la cubierta de Estudi Coma

"Escribir la historia de la fotografía antes de Newhall" de Anne McCauley
publicado originalmente por Taylor & Francis Ltd., Abingdon, Oxfordshire.

Versión castellana de Coro Acarreta

2ª edición, 1ª tirada, febrero 2002

2ª edición, 2ª tirada, noviembre 2002

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta,
puede reproducirse, almacenarse o transmitirse de ninguna forma,
ni por ningún medio, sea éste electrónico, químico, mecánico, óptico,
de grabación o de fotocopia, sin la previa autorización escrita por parte de
la Editorial. 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.

© The Museum of Modern Art, New York, 2001

y para la edición castellana

Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2002

Printed in Spain

ISBN 84-252-1883-7

Depósito legal: B. 42.878-2002

Impresión: Ingoprint, SA, Barcelona

ÍNDICE

PREFACIO 7

1 - LA DIFÍCIL IMAGEN 9

2 - INVENCION 13

3 - EL DAGUERROTIPO: EL ESPEJO CON MEMORIA 27

4 - CALOTIPO: EL LÁPIZ DE LA NATURALEZA 43

5 - RETRATOS PARA MILLONES 59

6 - FOTOGRAFÍA Y ARTE 73

7 - «UNA NUEVA FORMA DE LA COMUNICACIÓN» 85

8 - LA CONQUISTA DE LA ACCIÓN 117

9 - FOTOGRAFÍA PICTORIALISTA 141

10 - FOTOGRAFÍA DIRECTA 167

11 - EN BUSCA DE LA FORMA 199

12 - VISIÓN INSTANTÁNEA 217

13 - FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL 235

14 - FOTOPERIODISMO 249

15 - EN COLOR 269

16 - NUEVAS DIRECCIONES 281

APÉNDICE: ESCRIBIR LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA
ANTES DE NEWHALL 300

NOTAS 315

BIBLIOGRAFÍA 327

ÍNDICE DE CONCEPTOS 333

ÍNDICE ONOMÁSTICO 335

PREFACIO

Desde el año 1839 la fotografía ha sido un medio vital para la comunicación y la expresión. El crecimiento de esta contribución a las artes visuales es el tema de este libro. Es la historia de un medio expresivo más que de una técnica, y ese medio aparece visto con los ojos de quienes a través de los años han luchado para dominarlo, comprenderlo y amoldarlo a su propia visión.

La fotografía es a la vez una ciencia y un arte, y ambos aspectos aparecen inseparablemente ligados a lo largo de su asombroso ascenso, desde ser un sustituto para la habilidad manual hasta ser una forma artística independiente. La tecnología de la fotografía aparece considerada en este libro hasta donde afecta al fotógrafo. No se ha formulado empero ningún intento de explicar la teoría científica del proceso fotográfico.

Esta es la quinta edición, revisada y ampliada, de un texto publicado inicialmente en el catálogo ilustrado de la exposición *Fotografía: 1839-1937*, que organicé en 1937 para el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Corresponde agradecer aquí a la John Simon Guggenheim Memorial Foundation, que me otorgó dos becas; a la Universidad de Nuevo México por su apoyo a través de años de investigación y redacción; al Museo de Arte Moderno y a John Szarkowski, director de su Departamento de Fotografía: confío que el libro sea una prueba más de su sabio consejo a través de tantos años.

Por el permiso para utilizar materiales sujetos a derechos, quedo en deuda con los autores y editores que se mencionan en Agradecimientos. Por el permiso para reproducir fotografías quedo agradecido a fotógrafos,

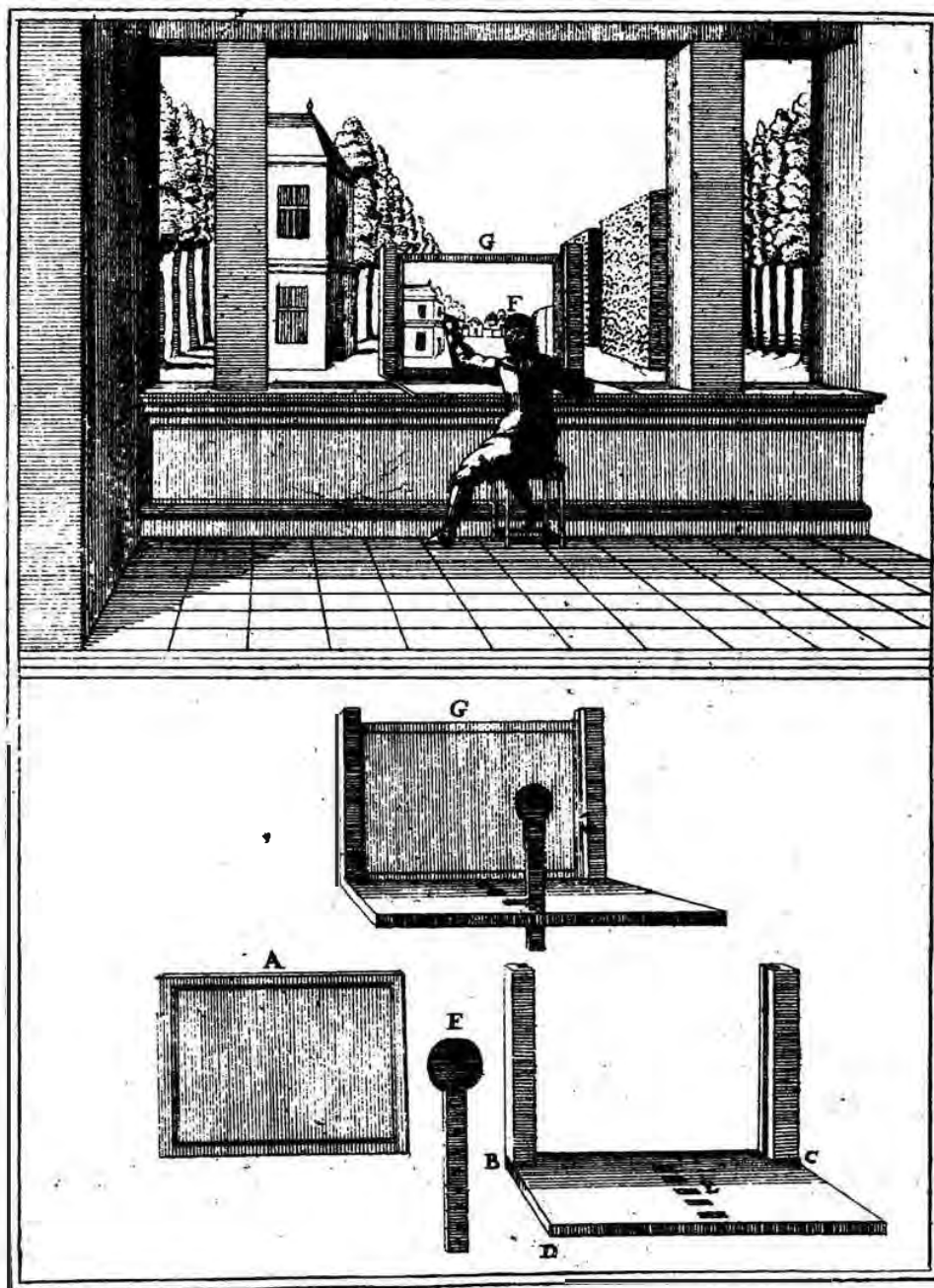
coleccionistas, museos y asociaciones históricas que se mencionan en los respectivos epígrafes. Debo agradecer en particular al International Museum of Photography, de la George Eastman House, Rochester (Nueva York), por haber puesto a disposición la considerable selección de fotografías que integra su valiosa colección.

Los siguientes historiadores, fotógrafos, coleccionistas y conservadores de museos han compartido generosamente sus conocimientos conmigo, y por ello quedo sumamente agradecido a H. J. P. Arnold, James Borcoman, Peter C. Bunnell, Van Deren Coke, Amy Conger, Arnold H. Crane, James L. Enyeart, Helmut Gernsheim, Arthur T. Gill, Sarah Greenough, André Jammes, Fritz Kempe, Susan Kismaric, Valerie Lloyd, Bernd Lohse, Harry H. Lunn Jr., Jerald C. Maddox, Weston J. Naef, Davis Pratt, Joel Snyder, Robert A. Sobieszek, Karl Steinorth, David Travis, Lamberto Vitali, Harold White.

La edición de este libro estuvo a cargo de Susan Wiley y su diseño fue realizado por Steven Schoenfelder. Su producción fue supervisada por Tim McDonough y Susan Schoenfeld. Para ellos y para sus colegas en el Departamento de Publicaciones, mi profundo agradecimiento.

Y por su comprensión, su confianza y su apoyo, dedico este libro a mi esposa, Christi.

BEAUMONT NEWHALL
Santa Fe (Nuevo México),
abril de 1982



«Un Método Muy curioso de dibujar cualquier Perspectiva de la manera más natural, sin observar las Reglas». Texto de *La Práctica de la Perspectiva, o Un Método Fácil de Representar los Objetos Naturales Según las Reglas de la Perspectiva*, escrito originalmente en francés por un jesuita de París y publicado en Londres por Tho Boyles y John Boyles, MDCCXXVI.

Jean Dubreuil, el autor no mencionado, explica que en este grabado, A es un cristal que se ajusta en el marco BC, y E es una paleta ajustable, con una minúscula mirilla en la parte superior, que encaja en la base BD de su instrumento. El dibujante (F) traza sobre la ventana (G) las líneas de lo que ve. «Todos saben cómo tomar, o copiar, lo que aparece así en el cristal», señala el jesuita, quien concluye: «Lo mejor es dibujar las Líneas y Figuras sobre el Cristal, con Pluma y Tinta; luego, humedeciendo ligeramente la parte trasera del Cristal, y extendiendo una Hoja de Papel húmeda sobre el lado que contiene el Diseño; frotando o presionando levemente el Papel con la Mano, todo el Dibujo se imprimirá o transferirá del Cristal al Papel... Un poco de Práctica convertirá este Método en algo posible y fácil».

1 • LA DIFÍCIL IMAGEN

Los retratos con cámara se realizaron desde finales del Renacimiento. El principio de la cámara es conocido durante mucho tiempo: la luz que penetra por un agujero minúsculo, desde la pared de una habitación oscura, forma sobre la pared opuesta una imagen invertida de lo que haya en el exterior. El uso de la *camera obscura* para la producción de retratos no se practicó sin embargo hasta un siglo después de que la perspectiva geométrica lineal fuera concebida por Leon Battista Alberti y por sus colegas florentinos Filippi Brunelleschi y Donato Bramante. La teoría en que se basaban sus reglas clásicas de la perspectiva era que los rayos de luz procedentes de los objetos son recibidos por el ojo en el vértice de un cono o pirámide visual. El plano de la imagen es así una sección vertical de esa pirámide visual, cosa que Alberti, en su libro *Sobre la Pintura* (1435), comparó con una ventana:

Os diré lo que hago cuando pinto. Ante todo, dibujo un rectángulo en la superficie de lo que he de pintar del tamaño que preciso, al que considero como una ventana abierta por la que se ve el tema a pintar.¹

Pronto se descubrió que la ventana teórica de Alberti podía convertirse en una ventana real, simplemente al dibujar sobre un vidrio colocado verticalmente mientras se mira desde un punto situado en el lado opuesto. En 1525, Albrecht Dürero ilustró el uso de tal recurso para el retrato, y anotó que ello era «bueno para todos aquellos que desean realizar un retrato de alguien pero que no están seguros».²

La ventana de Alberti puede ser reiterada por la imagen de una cámara cuando los rayos de luz que penetran por el orificio son recibidos sobre un plano vertical. La primera descripción de la cámara oscura, como elemento auxiliar del dibujante, fue hecha por Giovanni Battista Della Porta, en su libro *Magiae Naturalis* (1553).³ Quince años después, Daniello Barbaro, profesor de la Universidad de Padua y autor de un *Tratado sobre la Perspectiva*, demostró que se podía obtener una imagen más brillante colocando una lente en el lugar del orificio de entrada.

Cerrad las persianas y puertas, hasta que no entre luz alguna en la cámara excepto por esa lente, y del lado opuesto sostened una hoja de papel, que moveréis hacia adelante o hacia atrás hasta que la escena aparezca con mayor nitidez. Allí, en el papel, aparecerá toda la imagen, tal como es, con sus dis-

tancias, sus colores, sus sombras y sus movimientos, las nubes, el centelleo del agua, los pájaros en vuelo. Si el papel se deja firme, se podrá dibujar toda la perspectiva con una pluma, darle sus sombras, reproducir los colores del natural.⁴

La cámara oscura, que al comienzo fue una habitación lo bastante grande como para que el artista entrara en ella, resultó inútil hasta que se hizo portátil. En los siglos XVII y XVIII se colocó una lente al extremo de una caja de dos pies de largo [poco más de 60 cm], mientras que el otro extremo quedaba cubierto con un vidrio esmerilado o semiopaco. La imagen procedente de la lente llegaba hasta el vidrio y podía ser vista desde fuera de la cámara. Un modelo perfeccionado, semejante a la moderna cámara *reflex*, colocaba el vidrio sobre la superficie horizontal superior de la caja, adonde la imagen llegaba mediante un espejo colocado en un ángulo de 45°. Tenía la ventaja de que la imagen no quedaba invertida y el dibujante podía calcarla, colocando un papel fino sobre el vidrio.

Pero había un problema. Los artistas exigían que las cámaras estuviesen dotadas de lentes que produjeran imágenes conformes a las leyes de la perspectiva. La imagen formada por una lente simple —como pudiera serlo un vidrio de aumento— es circular y con forma de plato; no aparece nítida cuando es recibida en una superficie plana. Combinando dos lentes, hechas con segmentos de arco de radios diferentes, se podía obtener un campo razonablemente liso. Y utilizando lentes de distintas distancias focales, el ángulo de visión podía hacerse estrecho para los retratos y amplio para los paisajes. En el siglo XVIII las cámaras oscuras mejoraron lo suficiente para que se convirtieran en equipamiento habitual de dibujantes. El conde Francesco Algarotti dedica un capítulo a la cámara oscura en su *Sopra la Pittura* (1764): «Los mejores pintores modernos italianos han aprovechado considerablemente este recurso, y de otra manera no habría sido posible que representaran las cosas con tanta naturalidad».⁵

La fotografía es básicamente una manera de fijar la imagen de la cámara, utilizando la acción que la luz ejerce sobre sustancias sensibles ante ella. Los antiguos habían ya observado que la luz cambia la naturaleza de muchas sustancias. La clorofila de la vegetación se hace verde ante la luz, o los tejidos coloreados palidecen. Ciertas sales de plata, especialmente los haluros, que-

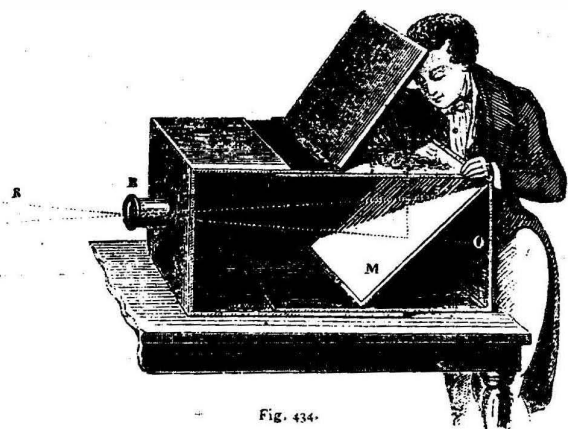


Fig. 434.

Una cámara oscura. Se dibuja la imagen formada por la lente (B) y reflejada por el espejo (M) sobre el cristal (N). De A. Ganot, *Traité élémentaire de physique* (Paris, 1855)

dan radicalmente alteradas por su exposición a la luz: se libera un elemento combinativo, dejando una plata metálica y pura que, como no está pulida, es oscura.

Este fenómeno fue observado por el naturalista alemán Johann-Heinrich Schulze en 1727, mientras intentaba repetir un experimento realizado por el alquimista Christoph-Adolph Balduin, para producir una sustancia luminiscente. En 1674, Balduin había descubierto que la tiza (carbonato de calcio) disuelta en el agua regia (ácido nítrico) formaba un compuesto (el nitrato de calcio) que era delicuescente, es decir, que absorbía prontamente el polvo del aire. Pensó que destilando esa mezcla podría atrapar al *Weltgeist*, o Espíritu Universal. Por azar observó que el residuo que quedaba en la retorta calentada brillaba en la oscuridad, incluso después de enfriarse, y lo denominó *phosphorous* o fósforo, que significa el «portador de luz».

El agua regia usada por Schulze en su repetición del experimento de Balduin era impura: contenía plata. Cuando disolvió tiza en ella, produjo una combinación de nitrato de calcio y de carbonato de calcio. Para su asombro, ese compuesto se tornó de un púrpura oscuro al ser expuesto a los rayos solares. Pero cuando fue expuesto al calor del fuego, el compuesto no realizó tal cambio, y Schulze dedujo que la reacción había sido causada por la luz más que por el calor. Para probar esa deducción, llenó una botella de vidrio con la mezcla de tiza, plata y ácido nítrico. Cuando informó sobre este experimento, relató lo siguiente:

Recubrí la mayor parte del vidrio con un material oscuro, dejando libre una pequeña parte para la entrada de la luz. A menudo escribí nombres y frases completas en el papel y luego corté cuidadosamente con un cuchillo afilado esas partes entintadas. Froté con cera, sobre un vidrio, el papel así perforado. Al poco rato los rayos del sol, al llegar al vidrio a través de las partes perforadas en el papel, escribieron cada palabra o frase sobre el precipitado de tiza, de forma tan exacta y nítida que muchas personas se mostraron curiosas ante el experimento, pero, ignorando su naturaleza, aprovecharon la ocasión para atribuir el fenómeno a alguna clase de truco.⁶

Ese compuesto sensible a la luz fue denominado por Schulze como *escotóforo* («portador de la oscuridad»). El hallazgo fue publicado por él en las actas de la Academia de Filósofos Naturales de Nuremberg, en 1727, bajo el título «Descubrimiento de lo escotoforoso en lugar de lo fosforoso, o Un Notable Experimento sobre la acción de los rayos del sol». Algunos químicos comenzaron a repetir el experimento de Schulze, que se divulgó en Europa. Al terminar el siglo XVIII, el medio de atrapar la difícil imagen de la cámara oscura existía ya en forma latente.

El incentivo hacia la elaboración de una técnica práctica pasó a ser estimulado por una demanda de cuadros e imágenes que no tenía precedentes y que fue formulada por la ascendente clase media a finales del siglo XVIII. Se requerían reproducciones en cantidad; tras la invención de la litografía y tras la revitalización del grabado en madera, las imágenes pudieron ser multiplicadas casi al infinito. *L'Encyclopédie* de Diderot y D'Alembert —ese símbolo intelectual de la Edad de la Ilustración, publicada entre 1751 y 1765— estaba profusamente ilustrada con imágenes que mostraban al detalle diferentes artes y oficios, como la encuadernación, la forja de un ancla, la construcción de viviendas y otros temas. Significativamente, el artículo sobre óptica incluía la imagen de una cámara oscura. La clase media quería retratos; en sus manos se colocaron los dispositivos mecánicos que eliminaban la necesidad de una prolongada preparación artística, con lo que cualquiera



JEAN FOUQUET, *Retrato de Gilles-Louis Chrétien, inventor del fisionotrazo*, ca. 1792. Fisionotrazo, George Eastman House (Nueva York)



Dibujando con una «cámara lúcida». De V. Chevalier, *Notice sur l'usage de la chambre claire* (París, 1834)

podía convertirse en un dibujante, si no en un pintor. La *silhouette* o silueta sólo requería la capacidad de trazar el borde de una sombra; el *fisionotrazo*, inventado por Gilles-Louis Chrétien en 1786, no pedía mucho más del principiante, con la ventaja de que se producía una plancha en miniatura de cobre grabado y así se podían imprimir duplicados. El perfil del modelo quedaba trazado mediante un visor móvil, comunicado con un estilete que registraba a escala reducida cada movimiento, marcando la tinta sobre una plancha de cobre, la cual era después grabada. El instrumento se hizo inmensamente popular; sólo 600 retratos con el fisionotrazo se exhibieron en el Salón de París de 1797. Luego Févret de St.-Mémin llevó su fisionotrazo a Estados Unidos e hizo con él más de 800 retratos, incluyendo notables parecidos con los próceres nacionales.

Otro sustituto mecánico de la habilidad artística fue la *camera lucida*, diseñada en 1807 por William Hyde Wollaston, un científico inglés. Se extendía liso el papel del dibujo. Sobre él se colocaba un prisma de vidrio, suspendido al nivel del ojo mediante un brazo de bronce. Mirando a través de un orificio en el borde del prisma, el operador podía ver al mismo tiempo el objeto a dibujar y el papel de dibujo, con lo que su lápiz quedaba orientado por esa imagen virtual. La *camara lucida*, que sólo se parecía a la oscura por su similitud de nom-

bre y función, podía ser fácilmente transportada y era muy utilizada por los viajeros. Con ella Basil Hall documentó sus viajes por Estados Unidos; en su Prefacio a *Forty Etchings Made with the Camera Lucida in North America in 1827 and 1828* (Edimburgo, 1829) elogió a ese instrumento, que liberaba al aficionado «de la triple penuria de la Perspectiva, la Proporción y la Forma», concluyendo que aunque Wollaston, su inventor, no hubiera descubierto el «Camino Real hacia el Dibujo», cuando menos «había triunfado en pavimentar el camino ya conocido».

Pero para muchos aficionados tal «pavimento» no era suficiente. Hasta la *camara lucida* requería cierto mínimo de habilidad para el dibujo. En toda la historia, el aficionado experimental se ha negado siempre a aceptar sus propias limitaciones o las dificultades que restringen al profesional. La fiebre por obtener la realidad seguía siendo alta. La ayuda física que daban la *camara oscura* y la *camara lucida* había acercado tanto a los hombres a una copia precisa de la naturaleza y a satisfacer la demanda general por la realidad, que no podían ya aceptar la intrusión del lápiz para llenar ese vacío. Sólo el lápiz de la naturaleza podría servir. La misma idea ardió en mentes distintas y se inició la carrera hacia el descubrimiento: conseguir que la luz misma fijara la imagen en la cámara, sin tener que dibujarla a mano.



LOUIS-JACQUES-MANDÉ DAGUERRE, *Bodegón*, 1837. Daguerrotipo, Société Française de Photographie, Paris

2 • INVENCIÓN

La primera persona que intentó registrar la imagen de la cámara valiéndose de la acción de la luz fue Thomas Wedgwood, hijo de un famoso ceramista inglés. Estaba familiarizado con la *camera obscura*, utilizada en alfarería para hacer bocetos de casas de campo, con los que se decoraban los platos. Y conocía también el descubrimiento de Schulze sobre la sensibilidad a la luz que mostraban las sales de plata. Poco antes de 1800 comenzó sus experimentos, sensibilizando papel o cuero con nitrato de plata; encima colocaba objetos planos o transparencias pintadas y exponía el conjunto a la luz. Su amigo Sir Humphrey Davy describió ese proceso en los *Journals of the Royal Institution* de 1802:

El papel blanco, o el cuero blanco, humedecido con una solución de nitrato de plata, no experimenta cambio alguno si se lo mantiene en un sitio oscuro, pero cuando es expuesto a la luz diurna, cambia rápidamente de color, y tras pasar por diversas tonalidades de gris y de marrón se convierte, a la larga, casi en negro...

Cuando la sombra de alguna figura es proyectada sobre la superficie así preparada, la parte oculta permanece blanca y las otras se convierten rápidamente en negras.

Para copiar cuadros sobre el vidrio, la solución debe ser aplicada sobre cuero, y en este caso reacciona más rápidamente que cuando se utiliza papel.¹

Wedgwood quedó desalentado cuando tales «grabados al sol» demostraron no ser permanentes. No encontró forma de quitar su sensibilidad a las zonas no expuestas del papel o cuero preparados. Sólo al conservar los resultados en la oscuridad podía impedirse que se volvieran totalmente negros; los mostraba así furtivamente, a la luz de una vela. Quedó también desalentado cuando sus intentos de registrar la imagen de la cámara —«el primer objetivo de Wedgwood en sus investigaciones sobre el tema», escribió Davy— condujeron al fracaso. El nitrato de plata, como ahora lo sabemos, es sensitivo a la luz sólo en presencia de sustancias orgánicas, como el papel o el cuero, pero aun así su sensibilidad es débil si se la compara con la de otros compuestos, como el cloruro de plata.

La mala salud obligó a Wedgwood a abandonar otros experimentos, y todo lo que queda de ello es la descripción hecha por Davy, quien concluyó: «Para que el proceso sea tan útil como elegante, sólo falta un método de impedir que las partes no sombreadas de la deli-

neación queden coloreadas al ser expuestas a la luz del día».

Joseph-Nicéphore Niepce, de Chalon-sur-Saône, en el centro de Francia, tuvo más éxito. Aunque el único ejemplo de su trabajo con la cámara que ha perdurado hasta hoy parece datar de 1827, sus cartas no dejan duda de que había conseguido fijar la imagen de la cámara, una década antes.

Niepce y su hermano Claude eran unos entusiastas inventores. Habían patentado una máquina de combustión interna, movida mediante la explosión intermitente de polvo de licopodio, a la que dieron el nombre de *Pyréolophore*; con ella movieron una barca contra la corriente del río Saône. Cuando se inició la litografía en Francia, en 1815, Niepce propuso que las pesadas y molestas piedras Solenhofen utilizadas por su inventor Aloys Senefelder fueran reemplazadas por placas de metal. Para sus experimentos necesitaba dibujos, pero como tenía poca habilidad artística concibió la idea de hacerlos mediante la luz. El 1.º de abril de 1816 escribió a su hermano en Londres —donde intentaba promover el *Pyréolophore*— sobre los resultados que obtuvo al utilizar papel sensibilizado por cloruro de plata:

Los experimentos que he hecho hasta ahora me llevan a creer que mi proceso habrá de triunfar, en cuanto se refiere a su efecto principal, pero debo conseguir todavía fijar los colores; eso es lo que me ocupa en este momento, y es sumamente difícil.²

Pocos días después describió a su cámara como «una suerte de ojo artificial, simplemente una pequeña caja cuadrada, de seis pulgadas de lado [poco más de 15 cm] donde se coloca un tubo que puede ser alargado y que lleva un vidrio lenticular».³

Rompió la lente y tuvo que hacer una nueva cámara, más pequeña de tamaño —una pulgada y cuarto de lado [poco más de 3 cm]—, porque la única otra lente que poseía era de su microscopio solar y, en consecuencia, de poca distancia focal. El 5 de mayo de 1816 escribió a su hermano:

Coloqué el aparato en la habitación donde trabajo, frente a la jaula de los pájaros y a la ventana abierta. Hice el experimento de acuerdo al proceso que conoces, querido amigo, y vi en el papel blanco toda la parte de la jaula que puede ser vista desde la ventana y una débil imagen de los marcos de la ventana, los



ISAAC BRIOT, *Retrato de Georges d'Amboise, cardenal y arzobispo de Reims, Francia, ca. 1650*. Grabado, colección Van Deren Coke, San Francisco



JOSEPH-NICÉPHORE NIEPCE, *Copia del grabado del cardenal d'Amboise, 1826*. Heliografía, Science Museum, Londres

que estaban menos iluminados que los objetos exteriores... Este es sólo un intento muy imperfecto... La posibilidad de pintar de esta manera me parece casi demostrada... Lo que tú habías previsto ha ocurrido. El fondo del cuadro es negro y los objetos blancos, es decir, más iluminados que el fondo.⁴

Ésta es una descripción precisa de un negativo. Si Niepce hubiera sido capaz de hacer copias de esos negativos, habría invertido nuevamente los tonos, con lo que se corresponderían a las luces y sombras del natural. Pero no pudo descubrir la forma de hacerlo, y comenzó a buscar una sustancia que ante la luz se hiciera más pálida y no más oscura. Sus experimentos fueron infructuosos. Luego encontró una especie de asfalto, denominado *betún de Judea*, que era sensible a la luz. La sustancia era utilizada por los grabadores para recubrir las placas de cobre antes de dibujar en ellas; servía como base para proteger a la placa cuando las líneas marcadas por el dibujante eran carcomidas por el ácido. El betún era normalmente soluble en aceite de lavanda, se endurecía al ser expuesto a la luz y era insoluble en aceite. Niepce hizo copias de grabados, aceitándolos y poniéndolos en contacto con la placa sensibilizada. Su hijo Isidore recordó que en 1826 su padre

...untó sobre una placa de peltre, bien pulida, un poco de betún de Judea disuelto en aceite de Dippel*. Sobre ese barniz

colocó el grabado a reproducir, que era traslúcido, y expuso el conjunto a la luz. Tras un plazo más o menos largo, según la intensidad de la luz, sumergió la placa en un líquido solvente que, poco a poco, hizo aparecer la imagen, hasta entonces invisible.

Tras estas diferentes operaciones, lo colocó en un agua más o menos acidulada, para grabarlo.

Mi padre envió esta placa a Lemâtre [el grabador Augustin-François Lemâtre], pidiéndole que tuviera la gentileza de grabar el dibujo con mayor profundidad. Lemâtre accedió cortésmente al pedido de mi padre. Realizó varias pruebas del retrato del cardenal D'Amboise...⁵

Las líneas impresas del grabado rechazaban la luz; el papel blanco permitía su paso. De esta manera la mayor parte del betún quedó insoluble, pero el que estaba directamente por debajo de las líneas siguió siendo soluble y podía ser quitado por el aceite de lavanda. El metal descubierto quedaba entonces grabado para formar una placa de impresión.

Esta placa, que representa un grabado del siglo XVII —dibujado por Isaac Briot, sobre Georges d'Amboise, cardenal y arzobispo de Reims—, todavía existe. Con ella se tiraron excelentes copias hasta el año 1870.

Esta invención pasó a la historia. Fue la primera entre las técnicas fotomecánicas que pronto habrían de revolucionar las artes gráficas, eliminando la mano del hombre en la reproducción de imágenes de todo tipo. Es la más importante de las contribuciones hechas por Niepce, porque suponía un principio que se hizo básico para las técnicas futuras: el distinto grado de endure-

*Johann Konrad Dippel (1673-1734), químico alemán, preparó un aceite curativo, destilando huesos de animales.

cimiento que provoca la luz sobre una base, la cual controlará el grabado como contrapartida exacta de la imagen.

Además de la producción de placas grabadas, Niepce utilizó su técnica del betún para hacer positivos directos sobre placas de metal y también de vidrio. Después de la exposición lavaba en solvente la placa recubierta de betún, lo que dejaba descubierta la placa en aquellos sitios en que había incidido la luz. Luego ponía la placa, boca abajo, sobre una caja abierta que contenía yodo. Este elemento se hace gaseoso a la temperatura ambiente, con lo que sus vapores oscurecían la placa en las zonas sombrías.

Más adelante Niepce procuró registrar la imagen de la cámara con sus placas de betún. Encontró escaso éxito, a juzgar por el único ejemplo que parece haber perdurado: una vista desde una ventana superior de su casa de campo «Le Gras», en la aldea de Saint-Loup de Varenne, cerca de Chalon sur-Saône. Esta placa, que ahora obra en poder de la Colección Gernsheim de la Universidad de Texas (Austin), muestra los marcos de la ventana abierta y las construcciones de la granja.

Se afirma que la exposición duró unas ocho horas; el sol, en ese plazo, al viajar de este a oeste, iluminó ambos lados de los edificios, destruyendo la distribución inicial de la luz. La imagen está invertida lateralmente: izquierda y derecha se trasponen, como en un espejo. Esta placa de peltre no tiene fecha, pero otros datos señalan que es de 1827. Una imagen más lograda, realizada en vidrio, que muestra una mesa puesta antes de una comida, fue obsequiada en 1890 a la Société Française de Photographie por un integrante de la familia Niepce. Allí los objetos —una botella, un cuchillo, una cuchara, una taza con plato, una copa de vino, un trozo de pan— quedan bien definidos, con semitonos, puntos brillantes y las sombras que arrojan. La imagen existe solamente en una tosca reproducción del *Boletín* de la entidad; la placa original de vidrio desapareció misteriosamente de la colección, poco después de su llegada. La fecha de producción de este bodegón no ha sido determinada.

En 1827 Niepce viajó a Londres para visitar a su hermano Claude, que estaba enfermo; llevó consigo la imagen de la granja y otras *heliografías*, como denominara él mismo a ese proceso. De camino se detuvo en París, donde visitó al pintor Louis-Jacques-Mandé Daguerre, quien estaba realizando investigaciones orientadas al mismo punto: capturar la imagen de la cámara mediante «la acción espontánea de la luz».

Daguerre era un artista del teatro; se había especializado en pintar escenarios para la Ópera y para salas populares. En el momento de la visita de Niepce, él y su socio Charles-Marie Bouton eran propietarios del Diorama, un teatro construido para exhibir enormes cuadros de 46 por 72 pies [aproximadamente 14 por 22



JOSEPH-NICÉPHORE NIEPCE, *Vista desde su ventana en Le Gras*, ca. 1827. Heliografía, colección Gernsheim, Humanities Research Center, University of Texas, Austin

«Aunque la imagen puede ser vista claramente si se sostiene la placa a cierto ángulo contra la luz, o si se hace reflejar la luz en ella mediante un cartón blanco, para aumentar el contraste, la foto presentó las mayores dificultades para su reproducción, dado que la placa es tan brillante como un espejo, mientras la imagen es bastante débil... Debemos agradecer aquí a P. B. Watt, del Laboratorio de Investigación de la Kodak, quien tras muchas pruebas superó con éxito el difícil problema de reproducir esta foto.» - Helmut y Alison Gernsheim, *Photographic Journal*, mayo de 1952



JOSEPH-NICÉPHORE NIEPCE, *Mesa puesta*, ca. 1827. Heliografía, hoy inexistente. De A. Davanne y Maurice Bucquet, *Le Musée rétrospectif de la photographie à l'Exposition Universelle de 1900* (París, 1903)

metros] de tipo ilusionista. Una gasa teatral semitransparente estaba adherida de ambos lados; al cambiar la luz de delante por la de atrás, ajustando cortinas en las luces superiores y ventanas de suelo a techo detrás del escenario, una imagen parecía disolverse en otra distinta. Para producir tales cuadros, Daguerre y Bouton hicieron uso frecuente de la cámara oscura, con el fin de asegurar una correcta perspectiva, y fue su familiaridad con este instrumento lo que llevó a Daguerre hacia la



LOUIS-JACQUES-MANDÉ DAGUERRE, *Dos vistas del Boulevard du Temple, París, realizadas el mismo día, ca. 1838.*
Daguerrotipos, Bayerisches Nationalmuseum, Munich

Samuel F. B. Morse, pintor e inventor norteamericano, estaba en París cuando la Academia Francesa de Ciencias dio a conocer la noticia del proceso ideado por Daguerre, e invitó a éste a presenciar una demostración de su telégrafo eléctrico. A su vez, Daguerre invitó a Morse a ver sus daguerrotipos. Muy impresionado, Morse escribió una extensa carta a su hermano, quien, como director del *Observer* de Nueva York, la publicó en su edición del 19 de abril de 1839. Algunas de sus frases:

«Anteayer, día 7 [de marzo de 1839], visité a Daguerre, en sus habitaciones del Diorama, para ver estos admirables resultados.

Están realizados sobre una superficie metálica, los ejemplos principales tienen unas 7 × 5 pulgadas [aproximadamente 18 × 13 cm] y se asemejan a los grabados de aguatinta, porque están en un simple claroscuro y no en colores. Pero es inconcebible la exquisita minucia de su delineación. Ninguna pintura o grabado se le ha aproximado. Por ejemplo, en una vista de la calle, se puede percibir un signo distante y el ojo llega a advertir que en ese signo hay líneas de letras, pero tan pequeñas que no se podrían leer con la simple mirada. Con ayuda de una poderosa lente, que aumenta 50 veces, cada letra aparece clara y distintamente legible, como también las mínimas grietas y líneas en las paredes de los edificios o en los pavimentos de las calles. El efecto de la lente sobre el cuadro se asemeja en sumo grado al del telescopio frente a la naturaleza.

Los objetos móviles no quedan impresos en la imagen. El Boulevard, que está continuamente lleno con un torbellino de peatones y de carruajes, estaba perfectamente solitario, exceptuando a una persona que se hacía lustrar las botas. Sus pies estaban obligados, desde luego, a quedar estacionarios durante un rato: uno sobre la caja del limpiabotas, el otro sobre el suelo. En consecuencia, las botas y las piernas quedaron bien definidas, pero la persona aparece sin cuerpo ni cabeza, porque se movían»



experimentación fotográfica. Se había enterado de los trabajos de Niepce a través del óptico Charles-Louis Chevalier, quien le proveía de lentes y le informó que también Niepce era cliente suyo.

Niepce informó de la visita a su hijo Isidore, en una carta fechada 2-4 de setiembre de 1827:

He tenido frecuentes y prolongadas entrevistas con Daguerre. Vino a vernos ayer. La reunión se prolongó tres horas... y la conversación sobre el tema que nos interesa es realmente interminable... Nada he visto aquí que me impresionara tanto ni me diera tanto placer como el Diorama. Fuimos guiados en ello por Daguerre, y pudimos contemplar, con toda comodidad, los magníficos *tableaux* allí expuestos... Nada hay superior a los dos paisajes pintados por Daguerre: uno de Edimburgo, a la luz de la luna, durante un incendio; el otro es una aldea suiza, donde se ve hacia abajo una calle muy ancha, frente a una montaña de enorme altura, cubierta por una nieve eterna. Estas representaciones son tan reales, hasta el ínfimo detalle, que uno llega a creer que está viendo la naturaleza rústica y salvaje, con toda la ilusión que puede aportar el encanto de los colores y la magia del claroscuro. La ilusión es tan grande que uno se siente tentado a dejar la butaca, pasearse al aire libre y subir a la cima de la montaña. Te aseguro que no hay la menor exageración de mi parte, porque los objetos son, o parecen ser, de tamaño natural.⁶

Niepce visitó en Londres a Francis Bauer, un horticultor, integrante de la Royal Photographic Society, quien le urgía a que comunicara sus experimentos a esa culta organización. La Sociedad se negó, sin embargo,

a aceptar ninguna comunicación que no aclarara la forma del proceso, y Niepce se negaba a revelar su técnica. Dio a Bauer las placas que llevaba consigo, incluyendo el paisaje de granja, el retrato del cardenal D'Amboise y la copia de un aguafuente, realizada sobre un escenario pintado por Daguerre para la pieza teatral *Elodie*, que debió haber ejecutado expresamente para Daguerre como demostración. También entregó a Bauer el manuscrito de una descripción del proceso, texto que se proponía publicar.

Desalentado por la falta de interés que Inglaterra mostró por la heliografía, además del empeoramiento en la salud física y mental de su hermano, Niepce regresó a Francia en 1829 resuelto a concentrarse en lo que él denominó *puntos de vista*, con «el único objeto de copiar a la naturaleza con la mayor fidelidad». Restableció también su correspondencia con Daguerre. Este hombre de teatro le aconsejó postergar el libro propuesto: «En lo que se refiere a su intención de publicar su método, debe haber forma de obtener un gran lucro con él, antes de la publicación, aparte del honor que la invención le reportará, pero para ello hace falta un grado de perfección que sólo se podrá obtener tras algunos años».⁷ Lemaître, su grabador de París, criticó uno de los «puntos de vista» de Niepce por las sombras contradictorias que el sol provocaba durante tiempos de exposición excesivamente largos. Niepce replicó:

Lamentablemente me es imposible evitarlo... Sería necesario tener una cámara tan perfecta como la de Daguerre; de otra manera, estaré condenado a acercarme al objeto, sin alcanzarlo nunca... Por tanto, me estoy apresurando a contestar sus amables ofertas de ayuda, cuando me propuso cooperar conmigo para perfeccionar mi proceso heliográfico.⁸

El 4 de diciembre de 1829, Niepce y Daguerre firmaron un acuerdo de sociedad que debía durar diez años. Sólo cuatro transcurrieron y Niepce falleció en Chalon-sur-Saône.

Daguerre continuó solo. Aunque Isidore Niepce substituyó a su padre en la sociedad, no hizo contribución alguna, pese al continuo requerimiento de Daguerre. La información sobre sus experimentos secretos trascendió. Al comentar una muestra de Diorama llamada *El valle de Goldau* (1835), el *Journal des Artistes* señaló que Daguerre

...encontró un método para recibir, en una placa por él preparada, la imagen producida por la *camera obscura*, con lo cual un retrato, un paisaje o una imagen de cualquier tipo, proyectada sobre esa placa mediante la *camera obscura* común, *deja allí su impresión*, en luz y sombra, y así realiza el más perfecto de los dibujos. Una preparación aplicada a la imagen la conserva durante un período indefinido. Quizás la ciencia física no haya ofrecido nunca una maravilla comparable a ésta.⁹

El anuncio fue un poco prematuro, a juzgar por una carta al director de la revista, publicada al año siguiente:

Dudo de que Daguerre haya obtenido los resultados completos que se le atribuyen. Si así hubiera ocurrido... lo probable es que los hubiera exhibido... habría tenido que hacer un álbum nocturno, ocultando sus resultados dentro de sobres negros y mostrándolos sólo ante la luz de la luna.¹⁰

En 1837 Daguerre hizo una fotografía muy lograda: un bodegón con figuras de yeso, una botella recubierta de mimbre, un dibujo enmarcado y una tela. Esta asombrosa fotografía es rica en detalles y muestra una amplia gama de tonos entre la luz abundante y la sombra, con un convincente realismo en su textura, su contorno y su volumen. Aun existe, firmada y fechada, en la colección de la Société Française de Photographie en París. Como el ejemplo más antiguo de lo que Daguerre pasó a llamar *daguerrotipo*, muestra las posibilidades de un nuevo medio gráfico que habría de revolucionar la creación de imágenes.

El daguerrotipo fue realizado en una hoja de cobre, recubierta de plata, con un tamaño de 6,5 por 8,5 pulgadas [aproximadamente 16,5 por 21,5 cm]. Como Daguerre describiera después su técnica, pulía el lado plateado de la placa, hasta que quedara brillante como un espejo y químicamente limpia. La sensibilizaba al colocarla invertida sobre una caja que contenía partículas de yodo, cuyos gases se combinaban con la plata, formando en la superficie un yoduro de plata, que es sensible a la luz. Luego colocaba la placa en una cámara. La luz que formaba la imagen óptica reducía el yoduro de pla-

ta, reconvirtiéndolo en plata, según la intensidad de esa luz. Más tarde Daguerre colocaba la placa expuesta, en la que no había imagen visible, sobre una caja que contenía mercurio calentado; sus gases formaban una amalgama con la plata antes reducida y la imagen se hacía visible. La placa era después bañada en una solución concentrada de sal común (cloruro de sodio), lo que provocaba que el yoduro de plata, en la parte no expuesta, fuera relativamente insensible a una posterior acción de la luz. Finalmente, la placa era lavada en agua y se la dejaba secar.

El resultado era un registro de las luces de la imagen, en una amalgama helada y blancuzca de mercurio. Las sombras quedaban representadas por la superficie espejada y comparativamente descubierta de la placa; cuando se miraba a ésta como reflejo de un campo negro, la imagen aparecía en positivo.

Daguerre planteó ahora un nuevo contrato a su socio Isidore Niepce. Dejó en claro que consideraba como propia su invención, y accedía a transferirla a la sociedad, «a condición de que ese nuevo proceso llevara solamente el *nombre de Daguerre*; sin embargo, sólo podrá ser publicado simultáneamente con el primer proceso, con el fin de que el nombre de Joseph-Nicéphore Niepce pueda figurar siempre, como es debido, en esta invención».¹¹ El contrato concluía con detalles sobre un plan para vender especificaciones técnicas de los diferentes procesos, ofreciendo 400 suscripciones a mil francos cada una.

Isidore firmó sin mucho entusiasmo el contrato, que consideraba un insulto al recuerdo de su padre, y creyéndolo injusto si no deshonesto. Pero en verdad Daguerre tenía razón en considerar al nuevo proceso como propio. Si Nicéphore Niepce supo alguna vez de la sensibilidad del yoduro de plata ante la luz, no existen pruebas de que haya hecho uso de tal propiedad química; para él, las emanaciones del yodo le eran útiles a fin de oscurecer el peltre descubierto de sus heliografías, y su única obra existente suponía una reacción fotoquímica enteramente distinta.

Daguerre imprimió un folleto que describía su invento en términos generales y anunció la venta próxima de las especificaciones técnicas. Pero el plan fue abandonado por consejo de François Arago, conocido hombre de ciencia, director del Observatorio de París, secretario perpetuo de la Academia de Ciencias, miembro de la Cámara de Diputados en el Gobierno francés. La propuesta de Arago era nada menos que la compra directa por el Estado de ambos procesos, e informó a Daguerre que convocaría a ese efecto una reunión de la Academia.

El periódico *Gazette de France* publicó en su edición del 6 de enero de 1839:

Anunciamos un importante descubrimiento de Daguerre, nuestro famoso pintor del Diorama. Este descubrimiento par-

tipica de lo prodigioso. Altera todas las teorías científicas sobre la luz y la óptica, y llegará a revolucionar el arte del dibujo.

Daguerre ha encontrado la manera de fijar las imágenes que aparecen por sí solas en la *camera obscura*, con lo que ya no son reflejos efímeros de los objetos, sino su impresión fija y duradera, la cual, como una pintura o un grabado, puede ser apartada de la presencia de esos objetos.

Imagínese la fidelidad de la imagen natural, reproducida en la cámara, y agréguese a ella la obra de los rayos del sol que fijan la imagen, con toda su gama de luces fuertes, de sombras y de semitonos, y se tendrá así una idea de los bellos dibujos que Daguerre ha mostrado...

Los señores Arago, Biot y Humboldt* han verificado la autenticidad de este descubrimiento, que suscitó su admiración, y Arago lo hará conocer en pocos días a la Academia de Ciencias...

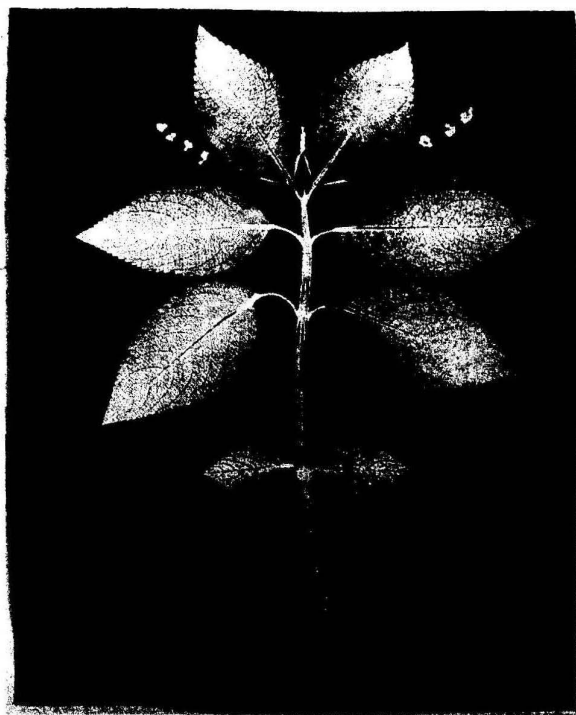
El bodegón, la arquitectura: éstos son los triunfos del aparato que Daguerre quiere denominar, tras su propio nombre, como el Daguerotipo [sic]. Una araña muerta, vista en el microscopio solar, tiene tan fino detalle en el dibujo que se puede estudiar su anatomía con o sin una lente de aumento, igual que en la naturaleza: ni un filamento ni un conducto, por tenues que sean, deja de ser seguido y examinado. Viajeros: pronto podréis adquirir, quizás a un costo de algunos cientos de francos, el aparato inventado por Daguerre, y podréis traer a Francia los más hermosos monumentos y paisajes del mundo entero. Veréis cuán lejos de la verdad del Daguerotipo [sic] están vuestros lápices y pinceles. Pero que no desesperen el dibujante y el pintor; los resultados de Daguerre son algo distinto a su obra y en muchos casos no pueden reemplazarla.

Si quisiera buscar algo que se asemejara a los efectos obtenidos por el nuevo proceso, diría que se aproximan a los grabados en cobre o a los de *mezzotinta*: mucho más a estos últimos. En cuanto a su verdad, están por sobre todo...¹²

La reunión tuvo lugar el día siguiente y fue informada por la Academia en su publicación oficial, la *Compte-rendu des Séances de l'Académie des Sciences*; una versión inglesa de ese informe apareció en la *Literary Gazette* del 19 de enero.

La noticia del invento de Daguerre asombró a William Henry Fox Talbot, un hombre de ciencia inglés, matemático, botánico, lingüista, erudito en los clásicos, porque con toda independencia había inventado una técnica que le pareció idéntica a la de Daguerre. Luego escribió que estaba «colocado ante un dilema poco acostumbrado (de escasos paralelos en los anales de la ciencia)»,¹³ y se apresuró a publicar su obra y a aducir así la prioridad en la invención.

Talbot había nacido en Melbury (Dorset-Inglaterra) en 1800. Heredó la Lacock Abbey, una hermosa propiedad cercana a la ciudad de Bath. Como muchos otros integrantes de la clase terrateniente, fue educado en Harrow y en la Universidad de Cambridge, donde recibió en 1826 el doctorado en Artes. Para entonces ya había colaborado en revistas científicas con textos sobre matemáticas y física, y en 1832 fue elegido miembro de la Royal Photographic Society, la mayor enti-



WILLIAM HENRY FOX TALBOT. *Ejemplar botánico*, 1839. Dibujo fotogénico, Sala de Impresión, Universidad de Leiden, Países Bajos

dad científica de Inglaterra, equivalente a la Academia de Ciencias en Francia.

Su descubrimiento de un sistema fotográfico se produjo de manera casi accidental.

En los primeros días del mes de octubre de 1833 [recordaría más tarde] me entretenía en las adorables orillas del lago de Como, en Italia, haciendo bocetos con la *camera lucida* de Wollaston, o mejor, debo decirlo, intentando realizarlos, pero con el menor éxito posible... Tras varios intentos infructuosos dejé de lado el instrumento y llegué a la conclusión de que su uso requería un conocimiento previo del dibujo, que lamentablemente yo no poseía. Pensé entonces en probar de nuevo un método que había intentado muchos años antes. Este método era utilizar una *camera obscura* y proyectar la imagen de los objetos sobre una hoja de papel colocada en su foco: imágenes mágicas, creaciones de un momento, destinadas a esfumarse rápidamente. Fue durante estas reflexiones que se me ocurrió la idea: qué hermoso sería si se hiciera posible que tales imágenes naturales fueran impresas en forma duradera y quedaran fijadas sobre el papel.¹⁴

Tan pronto como regresó a Inglaterra ese otoño, Talbot comenzó a experimentar.

Mojó el papel con una solución débil de sal común (cloruro de sodio) y, una vez seco, con una solución concentrada de nitrato de plata. Estos elementos químicos se combinaron formando cloruro de plata, una sal sensible a la luz e insoluble en el agua, que quedaba dentro de la estructura del papel. Colocó una hoja ve-

*Jean-Baptiste Biot y Alexander von Humboldt, conocidos hombres de ciencia y miembros de la Academia de Ciencias, a quienes Arago pidió apoyo.

getal, una pluma, un trozo de encaje, en contacto con el papel así preparado, y expuso éste a la luz solar. Gradualmente el papel se oscurecía donde la opacidad del objeto no protegía de la luz a la superficie. El resultado era así una silueta blanca contra el fondo oscuro del papel ennegrecido, que él llamó *shadowgraph* [«sombrografía»]; hoy llamaríamos a eso una imagen en negativo. Ya el 28 de febrero de 1835, Talbot describió cómo podría hacerse una imagen en positivo de esa otra en negativo. Apuntó en su cuaderno de notas:

En el proceso de Fotogenia o Sciagráfico (del griego: *skia* o sombra), si el papel es transparente, el primer dibujo puede servir como objeto, produciendo un segundo dibujo en el que luces y sombras quedarían invertidas.¹⁵

Antes de que esto pudiera lograrse, el negativo debía ser «fijado», es decir, debía quedar insensible a la acción ulterior de la luz. Esto fue conseguido por Talbot, lavando el papel con una solución concentrada de sal o con yoduro de potasio, tratamiento que provocaba que las sales de plata no alteradas quedaran relativa pero no completamente insensibles a la luz. Este cambio en sus propiedades se debe a que las sales de plata difieren considerablemente en su sensibilidad ante la luz, según la forma en que se las produce. Si se agrega una solución concentrada de sal a una solución débil de nitrato de plata, el cloruro de plata resultante es mucho menos sensible a la luz que lo que ocurre con una solución débil de sal, a pesar de que sean idénticas en su estructura química. La técnica de «conservación» de Talbot no fue permanente, y muchos de los primeros experimentos fijados con una solución concentrada de sal se han desvanecido: algunos de ellos tan completamente que sólo la firma de Talbot, en tinta, da prueba de que la hoja blanca contuviera antes una imagen. Pero, por lo menos, su proceso estabilizaba esos «dibujos fotogénicos», hasta el grado en que pudieran ser vistos a la luz del día e impresos como positivos.

Talbot comenzó entonces a utilizar su invento para registrar las imágenes producidas por la cámara. La primera que utilizó, según después recordara, fue «una caja grande, donde la imagen era proyectada hacia un extremo a través de una lente de vidrio colocada en el otro extremo».¹⁶ Una exposición de una hora, durante una tarde de verano, dejó solamente la impresión de las luces más fuertes sobre el papel. Pero con cámaras pequeñas, dotadas de lentes de diámetro bastante grande, obtuvo un éxito mejor, consiguiendo «imágenes muy perfectas, pero extremadamente pequeñas, tal... como podría ocurrir con la obra de un artista liliputiense».¹⁷ Una de ellas es conservada ahora en el Museo de la Ciencia, en Londres. Es un negativo, que no llega a tener una pulgada de lado [aproximadamente 2,5 cm] de una ventana con persianas en Lacock Abbey. La montó nítidamente sobre una tarjeta y escribió debajo: «Ventana de persianas (con la Camera Obscura), agos-

to de 1835. Cuando fue hecha, los cuadrados de vidrio, que eran aproximadamente 200, podían ser contados con ayuda de una lente». Talbot poseía una colección de cámaras de caja —«pequeñas ratoneras», las llamaba su mujer— que, en días de verano, exponía frente a la abadía. «Tras una media hora —escribió—, las reunía y las llevaba al interior para abrirlas. Una vez abiertas, en cada una había una imagen en miniatura de los objetos ante los que había sido expuesta».¹⁸

Talbot dejó de lado estos experimentos, que comprendió eran incompletos, y comenzó a trabajar en su libro, *Hermes, or Classical and Antiquarian Research*. Pensó entonces que quizás en algún momento posterior habría de perfeccionar su proceso fotogénico para el dibujo y lo presentaría a la Royal Society. No parecía tener demasiada prisa, pero tampoco no debía perder tiempo. Envío muestras de su trabajo a la Royal Institution, en Londres, donde fueron mostradas a los miembros durante la habitual sesión nocturna de los viernes, el 25 de enero de 1839. Incluían:

...flores y hojas; un dibujo de encaje; figuras tomadas de vidrio pintado; un paisaje de Venecia copiado de un grabado; algunas imágenes formadas por el Microscopio Solar, como un trozo de madera muy aumentado, que mostraba poros de dos clases, unos más pequeños y numerosos que los otros. Otro boceto microscópico, mostrando la retícula en las alas de un insecto.

Finalmente, varias imágenes, que representan la arquitectura de mi casa de campo, todas ellas hechas en el verano de 1835.

Y creo que éste es el primer ejemplo registrado de una casa que haya pintado su propio retrato.¹⁹

El 29 de enero, Talbot escribió cartas idénticas a los académicos Arago, Biot y Humboldt, diciendo que formulaba un reclamo de prioridad sobre Daguerre al «fijar las imágenes de la cámara oscura y la subsiguiente conservación de la imagen para que pudiera resistir la luz del sol».²⁰

El 31 de enero se leyó en la Royal Society el texto de Talbot, titulado «Un Informe sobre el Arte del Dibujo Fotogénico, o el Proceso mediante el cual Se Obtiene que los Objetos Naturales se Delineen por sí mismos sin la Ayuda del Lápiz de un Artista». Era una descripción general de los resultados que había obtenido. Los detalles técnicos, suficientemente específicos para que cualquier otra persona pudiera repetir esos resultados, dieron lugar a un segundo texto, leído el 20 de febrero.

Mientras los procesos de Talbot y Daguerre eran todavía secretos, el astrónomo y hombre de ciencia Sir John F. W. Herschel, con su característica curiosidad intelectual y su vigor, se dispuso a solucionar el problema en forma independiente. En su cuaderno de notas, que ahora se conserva en el Museo de Ciencia de Londres, escribió:

29 de enero [1839]. Experimentos intentados durante los últimos días, tras haber oído hablar del *secret* de Daguerre, y que

Fox Talbot ha obtenido también algo de la misma clase... Tres requisitos: 1) Papel muy sensible; 2) Cámara muy perfecta; 3) Medio de contrarrestar la acción ulterior.²¹

Igual que Talbot, sensibilizó el papel con sales de plata. De su cámara, nada sabemos. Su método de «contrarrestar la acción ulterior» de la luz fue una contribución fundamental. Había notado en 1819 que el hiposulfito de sodio disolvía las sales de plata; ahora, en 1839, registró el éxito de su intento, utilizando ese compuesto químico para fijar sus fotografías.

Probé hiposulfito de sodio para impedir la acción de la luz, lavando todo el cloruro de plata u otras sales de plata. Funciona perfectamente. Papeles expuestos a la luz en una mitad y protegidos de ella en la otra mitad por un cartón, cuando fueron retirados de la luz solar se lavaron con hiposulfito de sodio, luego con agua pura, a continuación secados y expuestos nuevamente. La mitad oscura quedó oscura, la mitad blanca quedó blanca, tras cualquier exposición, como si hubieran sido pintados en sepia... Así el problema de Daguerre queda solucionado por ahora.

El producto químico es conocido hoy como tiosulfato de sodio, pero los fotógrafos lo siguen llamando «hipo».²²

Talbot visitó a Herschel el 1.º de febrero y aprendió esa técnica de fijación. La describió, con el consentimiento de Herschel, en una carta publicada en la *Cômpte-rendu...* de la Academia de Ciencias.²³ Daguerre la adoptó de inmediato. Casi todos los procesos fotográficos subsiguientes se apoyan en el descubrimiento de Herschel. Éste, que era en buena medida un lingüista, propuso también la palabra «fotografía» para reemplazar a la expresión un poco rebuscada de «dibujo fotogénico» que utilizara Talbot, así como las palabras «positivo» y «negativo» para «copia revertida» y «copia re-revertida». Tales palabras pronto fueron adoptadas universalmente.

Los materiales y los aparatos para ejecutar los procesos de Talbot aparecieron rápidamente en el mercado. La firma Ackerman & Co., que era en Londres la principal impresora y la proveedora de «Colores y Requisitos para el Dibujo», anunció en abril una *Photogenic Drawing Box* [caja de dibujo fotogénico], que no era una cámara, sino un estuche que contenía productos químicos para sensibilizar el papel y un folleto de instrucciones para hacer copias de contacto. En el mismo mes, el *Magazine of Science* publicó facsímiles de tres dibujos fotogénicos, que no habían sido hechos en papel, sino en madera de boj, sensibilizada por el proceso de Talbot y luego grabada a mano.²⁴ Eran «sombrografías» de dos clases de plantas y de un fragmento de encaje. Este uso novedoso de la fotografía, que eliminaba la necesidad de que el dibujante trabajara sobre el bloque de madera, para ser proseguido por el grabador, no fue cultivado hasta la década de 1860, cuando evolucionó la artesanía del grabado en madera.

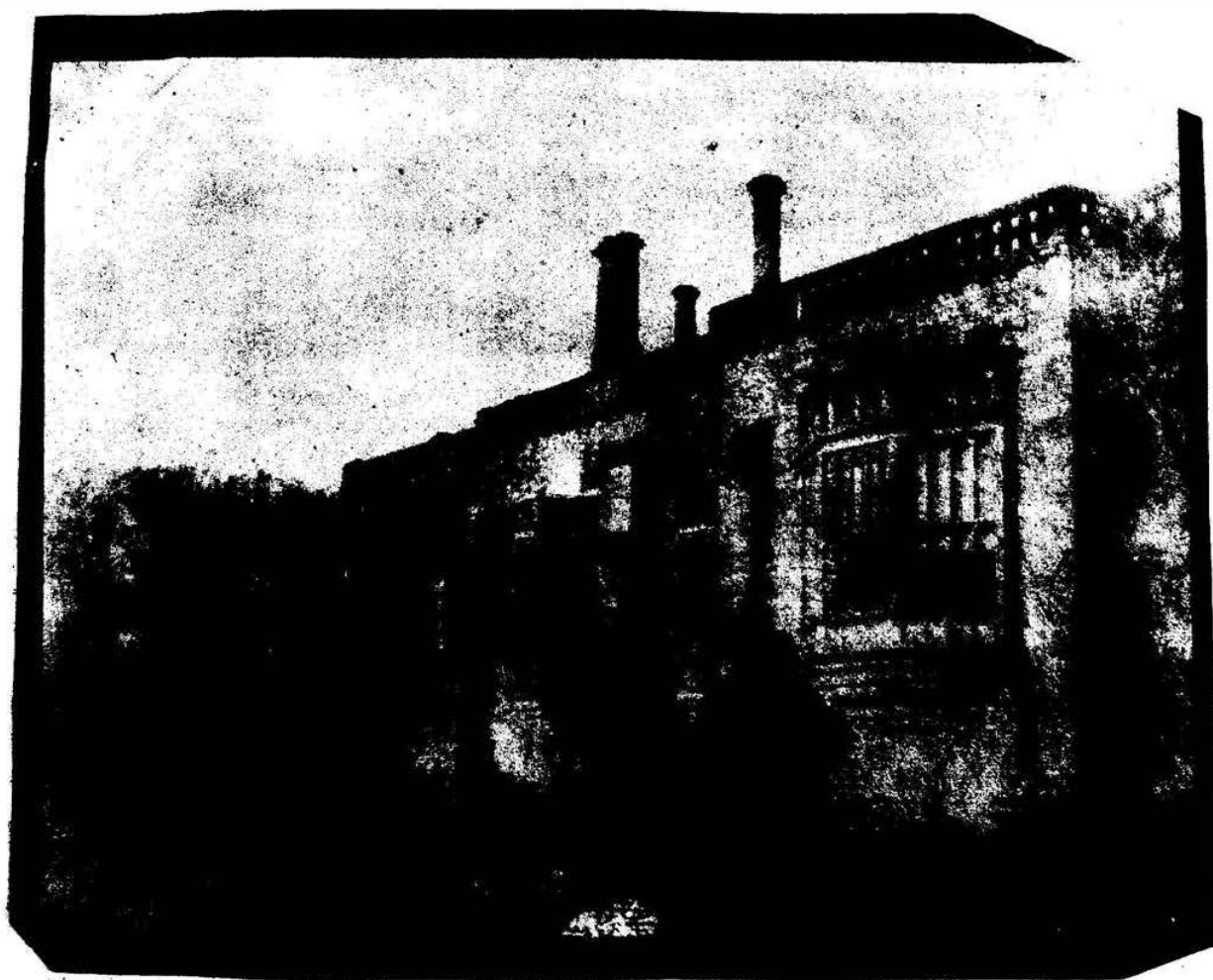
Se iniciaron variaciones a la técnica de Talbot, entre



Anónimo, *Un grabado de cabeza de Cristo, superpuesta sobre hoja de roble*, 1839. Dibujo fotogénico, colección Fox Talbot, The Royal Photographic Society, Bath (Inglaterra)

Ellas, la más original fue ideada por el escocés Mungo Ponton: en lugar de hacer la sensibilización con una sal de plata, utilizó el bicromato de potasio, un producto químico mucho más barato. Los brillantes cristales anaranjados de este compuesto químico (que ahora es conocido también como dicromato de potasio) son normalmente solubles en el agua. Al exponerlos a la luz, se tornan a un gris amarronado y se convierten en insolubles. Simplemente, Ponton espolvoreó sobre el papel una solución saturada de bicromato de potasio, dejó secar el papel y lo utilizó para hacer «sombrografías». La silueta de lo que se había colocado sobre el papel durante su exposición, aparecía en naranja sobre un fondo marrón. Para fijar la imagen, Ponton lavaba el bicromato naranja todavía soluble. La demostración realizada por Ponton —la solubilidad diferencial del bicromato de potasio, según la acción por la luz— resultó ser de la mayor importancia en la producción de placas fotoquímicas para la industria de la impresión. Este uso fue pronosticado por Ponton cuando presentó su técnica a la Society of Arts of Scotland, el 25 de mayo, expresando la esperanza de que su proceso «pudiera ser considerado de utilidad práctica al ayudar a la operación de la litografía».²⁵

En mayo, Arago invitó a Herschel y a otros hombres de ciencia británicos para que inspeccionaran en París los resultados de Daguerre. Allí Herschel quedó tan impresionado que manifestó a Arago: «Debo comuni-



WILLIAM HENRY FOX TALBOT, *Lacock Abbey*, 1839. Dibujo fotogénico, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Enviado por Talbot al botánico italiano Antonio Bertolini el 21 de agosto de 1839

carle que frente a estas obras maestras de Daguerre, Talbot no produce sino cosas vagas y nebulosas. Hay tanta diferencia entre ambos productos como la que hay entre la luna y el sol».²⁶ Escribió a Talbot:

No es exagerado llamarlas milagrosas. Ciertamente exceden todo lo que yo hubiera podido concebir dentro de lo que cabía esperar razonablemente. El grabado más minucioso parece muy escaso frente a la riqueza y la delicadeza de la ejecución, donde toda graduación de luz y sombra es dotada de una suavidad y una fidelidad que coloca a toda la pintura a una distancia inconmensurable. Sus *tiempos* son asimismo muy breves. En un día luminoso, alcanzan tres minutos. En una palabra, si puede usted disponer de algunos días, lo mejor que puedo recomendarle es que *venga y vea*. ¡Disculpe esta ebullición!.²⁷

Arago renovó sus esfuerzos para obtener una ayuda gubernamental a favor de Daguerre y Niepce. El 2 de mayo escribió al Ministro del Interior, con el resultado de que se formuló una propuesta a Daguerre y a Niepce: como recompensa de otorgar al Estado el derecho a publicar sus invenciones, se les otorgarían generosas sumas anuales y vitalicias. Los socios accedieron y se redactó un proyecto de ley, que se presentaría a ambas cámaras legislativas del Gobierno.

Seis de los daguerrotipos de Daguerre fueron expuestos el 7 de julio en la Cámara de Diputados. La *Literary Gazette* informó en su edición del 13 de julio:

Había vistas de tres calles de París, del interior del estudio de Daguerre y un grupo de bustos del Musée des Antiques. La extraordinaria minucia de esos múltiples detalles —como se observa en las vistas callejeras y particularmente en la del Pont-Marie— fue muy admirada. Los más leves efectos accidentales del sol, los botes, la mercancía en las orillas del río, los objetos más delicados, los pequeños guijarros bajo el agua, los diferentes grados de transparencia que provocan: todo aparece reproducido con increíble precisión. El asombro se hizo considerablemente mayor, sin embargo, cuando al aplicar el microscopio se descubrió una gran cantidad de detalles, con tal extrema minucia que la mejor vista no podría haberlos apreciado con sólo la mirada normal, principalmente en el follaje de los árboles. En la vista del estudio, todos los pliegues de las cortinas y los efectos de luz y sombra así producidos, aparecen expuestos con una maravillosa verdad.²⁸

Tras escuchar un informe por Arago, la Cámara de Diputados aprobó la ley el 9 de julio por 237 votos contra 3. El proceso fue demostrado por Daguerre a la Cámara de los Pares, el 2 de agosto; su voto fue también afirmativo, por 92 a 4. El proyecto se convirtió en ley al ser firmado por el rey Luis Felipe, el 7 de agosto. Se pidió a Arago que hiciera públicos los detalles técnicos en una reunión conjunta de la Academia de Ciencias y la Academia de Bellas Artes, celebrada en el Palacio del Instituto.

Un testigo ocular, Marc-Antoine-Augustine Gaudin, relata que

...el Palacio del Instituto fue invadido por un enjambre de curiosos en la memorable reunión del 19 de agosto de 1839, cuando el proceso fue finalmente divulgado. Aunque llegué con dos horas de antelación, fui expulsado como muchos

otros de la sala principal. Estuve alerta junto con la multitud, ante lo que pudiera ocurrir fuera. En cierto momento llega un hombre excitado; es rodeado, se le hacen preguntas, y contesta con un aire de sábelotodo que el betún de Judea y el aceite de lavanda son el secreto. Se multiplican las preguntas, pero como él no sabe nada más, quedamos reducidos a hablar del betún de Judea y del aceite de lavanda. Pronto la multitud rodea a un recién llegado, más inquieto que el anterior. Nos dice sin más comentario que se trata de yodo y mercurio... Finalmente la espera ha terminado, el secreto se ha divulgado...

Pocos días después, las tiendas de óptica se llenaban de aficionados que jadeaban por conseguir aparatos de daguerrotipos, y por todos lados las cámaras se enfocaban sobre los edificios. Todos querían registrar el panorama que se veía desde su ventana, y fue afortunado aquel que con su primer intento pudo conseguir una silueta de techos recortados contra el cielo. Todos entraron en éxtasis frente a las chimeneas, contaron una vez y otra las tejas y los ladrillos de esas chimeneas, se asombraron al ver la argamasa que había entre un ladrillo y otro; en una palabra: la técnica era tan nueva que hasta la placa más pobre aportaba una indescriptible alegría.³⁰

Daguerre escribió un folleto de 79 páginas, *Historique et description du procédé du Daguerreotype et du Diorama*, que apareció en más de treinta ediciones, traducciones y resúmenes.³¹ Enumerar sus sitios de publicación equivale a trazar la difusión del daguerrotipo por el mundo: Amsterdam, Barcelona, Berlín, Boston, Copenhague, Dublín, Edimburgo, Génova, Graz, Halle, Hamburgo, Karlsruhe, Leipzig, Londres, Madrid, Nápoles, Nueva York, París, Filadelfia, Posnen, Quedlinburg, Roma, Saint-Gall, San Petersburgo, Estocolmo, Stuttgart, Tokio, Viena, Varsovia. El documento contenía el informe de Arago ante la Cámara de Diputados, un registro de las medidas adoptadas por el Gobierno, una descripción de la heliografía de Niepce, los exactos detalles técnicos del proceso del daguerrotipo. Estaba ilustrado con dibujos a escala sobre la cámara y el equipo de procesamiento. Las instrucciones eran tan completas que cualquier persona podía obtener que un fabricante de instrumentos le construyera el aparato, así como obtener después algún éxito si seguía cuidadosamente las instrucciones de Daguerre.

Daguerre había hecho un acuerdo con su cuñado, Alphonse Giroux, para la construcción de un conjunto de cámaras y accesorios. Las cámaras fueron hermosamente hechas en madera, con lentes por Chevalier, el óptico de París que había provisto de ellas a Niepce y a Daguerre en sus primeros experimentos. Se trataba de teleobjetivos acromáticos, de una distancia focal de 16 pulgadas, con una apertura que hoy denominaríamos $f/16$. * Cada cámara ostentaba un adornado rótulo a un

*Número que se obtiene dividiendo la distancia focal de una lente por su máximo diámetro. Todas las lentes de un mismo número con $f/$ forman imágenes de igual brillo sobre un mismo motivo. Este sistema de marcación de lentes, iniciado en el siglo XIX, fue adoptado como norma internacional en el Congreso Internacional de Fotografía que tuvo lugar en París en 1900.



HIPPOLYTE BAYARD, *Bodegón*, ca. 1839. Positivo directo sobre papel, Société Française de Photographie, París



HIPPOLYTE BAYARD, *Autorretrato como de un hombre ahogado*, 1840. Positivo directo sobre papel, Société Française de Photographie, París

costado, donde se leía (en francés): «El Daguerrotipo. Ningún aparato queda garantizado a menos que posea la firma de Daguerre y el sello de Giroux». El equipo quedó a la venta en París, al día siguiente de la publicación del folleto, e inmediatamente fue exportado a otros países.

Talbot estaba en Birmingham, asistiendo a una reunión de la Asociación Británica para el Progreso de la Ciencia, poco después de que se hubiera revelado el proceso de Daguerre. Llevó consigo una colección de sus dibujos fotogénicos, que exhibió. El 26 de agosto dio a los integrantes de la reunión una charla sobre el daguerrotipo. Manifestó que durante mucho tiempo había estudiado la sensibilidad del yoduro de plata ante la luz, pero que la creyó muy débil para que tuviera alguna utilidad práctica; la contribución de Daguerre —señaló— fue la de que una débil imagen «podía ser aumentada, provocada y reforzada, en un momento posterior, sometiendo la placa a los vapores del mercurio».³²

La publicación de los procesos fotográficos de Talbot y de Daguerre aparejó que surgiera una serie de personas que reclamaron prioridades. Entre ellas, los dos casos más convincentes procedieron de Brasil y Noruega.

Hercules Florence, un francés que vivía en Brasil, adujo que ya en 1832 había realizado fotografías con una cámara y con copias de contacto. Sus apuntes, escritos entre 1833 y 1837, contienen claras descripciones de su técnica y —lo que es todavía más notable—, Florence había utilizado la palabra *photographie* por lo menos dos años antes de que Herschel sugiriera a Talbot el uso de *photography*. Existen copias de contacto, sobre un diptoma, así como rótulos para envases farmacéuticos, que fueron hechos por Florence antes de 1837, pero no parece haber perdurado nada de su trabajo con la cámara.

Hans Thøger Winther, un abogado noruego, propietario de un taller de impresión litográfica y también editor de libros, adujo que en 1826 había tenido la idea de fijar la imagen de la cámara, utilizando materiales sensibles a la luz, y que había conseguido hacer positivos directos, antes de que se conociera el proceso de Daguerre. Sin embargo, sus experimentos no han sido aún encontrados.

El más desafortunado de los pioneros fue Hippolyte Bayard, un empleado del Ministerio de Finanzas en Francia, quien expuso treinta fotografías en París el 14 de julio de 1839. Su método era original: un papel de cloruro de plata era expuesto a la luz hasta que se tornara oscuro. Luego era sumergido en una solución de yoduro de potasio y colocado en la cámara. La luz teñía el papel, en proporción a su acción, y así obtenía positivos directos, cada uno de los cuales era ejemplar único.

Con la espectacular publicación sobre el daguerrotipo, la obra de Bayard quedó totalmente dejada de lado. El mismo Bayard comentó sus desgracias con una fotografía fechada en 1840. Se le ve allí semidesnudo, reclinado sobre una pared como si estuviera muerto. Al dorso de esa copia escribió:

El cuerpo que veis aquí es el de Monsieur Bayard... La Academia, el Rey y todos aquellos que han visto sus imágenes las han admirado, igual que vosotros. La admiración le reportó prestigio, pero no le dio un chavo. El Gobierno, que tanto dio a Daguerre, dijo que nada en absoluto podría hacer por Bayard, y el infortunado decidió ahogarse.³³

Afortunadamente, Bayard continuó viviendo, para hacer bellas fotografías en las que utilizaba tanto la técnica de Daguerre como la de Talbot. Ambos métodos llegaron a hacerse muy prácticos y reinaron supremos en todo el mundo durante casi dos décadas.



ISAAC AUGUSTUS WETHERBY, *Auto retrato con una cámara de daguerrotipo*, ca. 1855. Gelatinobromuro sobre el negativo original, The Library of Congress, Washington, D.C.

3 • EL DAGUERROTIPO: EL ESPEJO CON MEMORIA

El proceso del daguerrotipo pareció al comienzo excesivamente complicado, y el gobierno francés ordenó a Daguerre que hiciera demostraciones en público. Lo que preocupaba a la gente de París era el gasto: la cámara y el equipo de procesamiento costaban 400 francos, que era casi un sueldo mensual, mientras Daguerre recibía una anualidad de 6.000 francos. Y se quejaban de que el aparato era demasiado abultado. Pronto aparecieron cámaras más pequeñas y menos costosas. Las placas para esas cámaras fueron fabricadas por plateros, en medidas que llegaron a ser internacionalmente aceptadas:

Placa completa	6,5 x 8,5 pulgadas	165 x 216 mm
Media placa	4,5 x 5,5 pulgadas	114 x 140 mm
Un cuarto	3,25 x 4,25 pulgadas	83 x 108 mm
Un sexto	2,75 x 3,25 pulgadas	70 x 83 mm
Un noveno	2 x 2,5 pulgadas	51 x 64 mm

Ocasionalmente se utilizaron placas gigantesacas o de doble tamaño, pero rara vez fueron estandarizadas.

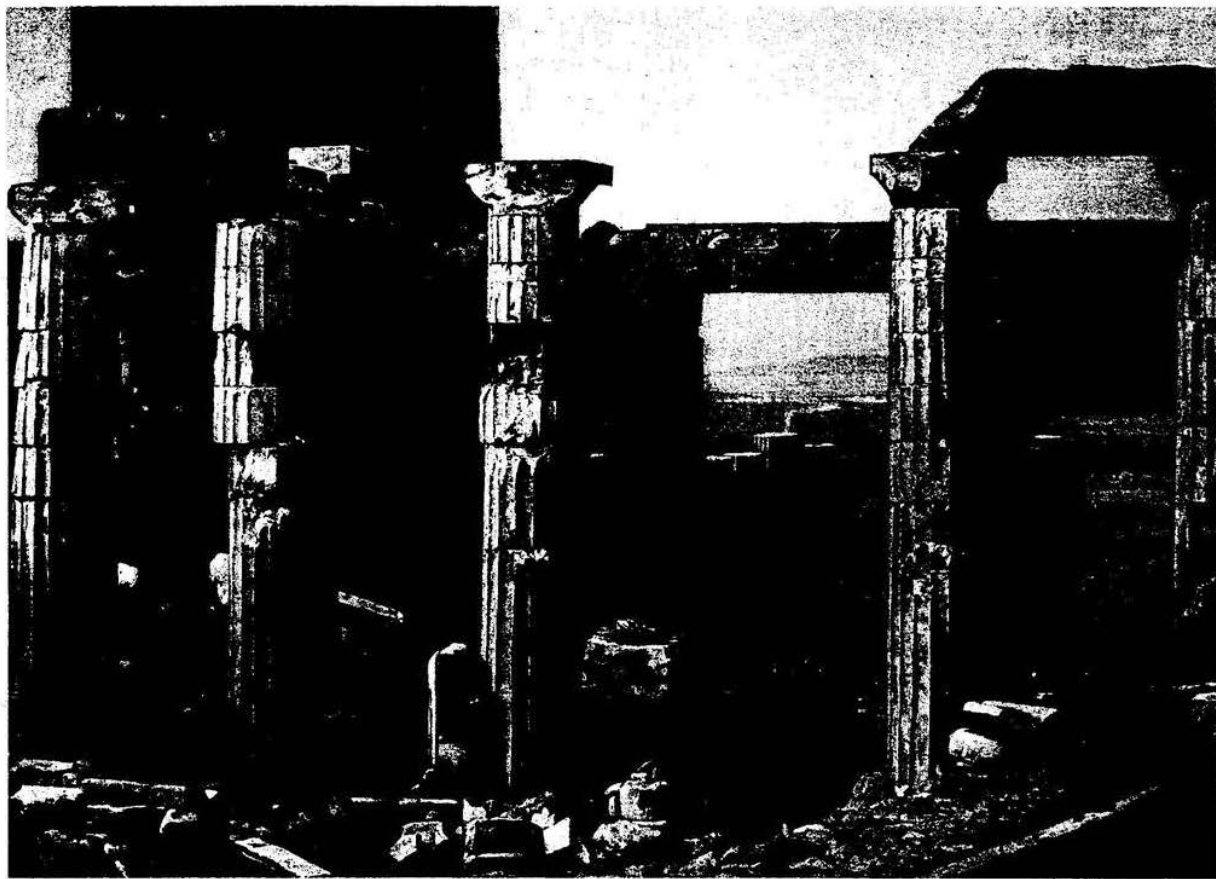
Los primeros daguerrotipos eran principalmente de temas de arquitectura, ya que el tiempo de exposición, dentro de la técnica de Daguerre, era tan prolongado que no se podía tomar a personas. Pocos días después del 19 de agosto —fecha en que el proceso se hiciera público— la revista *Le Lithographe* publicó una litografía hecha sobre un daguerrotipo, con la catedral de Notre-Dame en París. Aun siendo tosca, la copia indica un uso importante del nuevo invento: era un sustituto del dibujo al natural. Las copias de daguerrotipos, impresas mediante las técnicas gráficas convencionales, se hicieron rápidamente populares. Entre 1840 y 1844 se publicaron en París 114 vistas de paisajes, como la serie *Excursions daguerriennes*.¹ Los daguerrotipos confeccionados en Europa, en el Medio Oriente y en América, para el editor N.M.P. Lerebours, fueron afortunadamente conseguidos y luego transferidos a placas de cobre, mediante el proceso de aguatinta. Se agregaron figuras y tráfico urbano, imaginativamente dibujado en el estilo romántico, por un intento de agradar al público, que deploraba el aspecto despoblado de los primeros daguerrotipos.

Entre los primeros que llevaron esos daguerrotipos a Lerebours estaba un canadiense, Pierre-Gustave Joly de Lotbinière. Ya en octubre de 1839 había estado en Grecia, donde realizó varias imágenes con la Acrópolis

de Atenas. Su aguatinta en las *Excursions daguerriennes*, hecha sobre su daguerrotipo del Propileo, es una imagen asombrosa, bañada en luz, rica en detalles, sorprendentemente moderna en sentimiento. Después viajó a Siria y Egipto, donde encontró a otro operador enviado por Lerebours. Era Frédéric Goupil-Fesquet, un francés que viajaba por el Medio Oriente con el pintor Horace Vernet, quien escribió desde El Cairo al cónsul francés: «Estamos daguerrotipando como leones».² Con ellos se reunió Joly de Lotbinière y partieron juntos en una expedición que remontó el Nilo, para producir la primera documentación fotográfica sobre Egipto.

Lerebours acreditó a H. L. Pattinson, de Newcastle-upon-Tyne, con una vista de las cataratas del Niágara, probablemente la más antigua que se haya hecho sobre un tema tan fotografiado; sobre él nada sabemos, excepto la escasa nota que acompaña a la placa: «Este distinguido daguerrotipista aficionado es uno de los primeros que se dedicaron a este arte en América». Otro operador anónimo ejecutó una hermosa placa del Kremlin en Moscú bajo la nieve. Muchos de los daguerrotipos originales, igual que los nombres de sus realizadores, se han ya perdido; sin duda fueron destrozados por los grabadores. Sin embargo, las aguatintas de las *Excursions daguerriennes* conservan en grado notable la peculiar claridad y el claroscuro de las fotografías. La *Edinburgh Review*, al elogiar la publicación en 1843, escribió que esas imágenes «nos dan en verdad la impresión real de las diferentes escenas y de los monumentos, en un momento determinado del tiempo, bajo las luces existentes del sol y de la atmósfera».³

Otros viajeros registraron en daguerrotipo lo que vieron. Un diplomático francés, el barón Jean-Baptiste-Louis Gros, realizó fotografías de Bogotá (Colombia) mientras estuvo allí como encargado de Asuntos de su país; continuó haciendo daguerrotipos cuando fue enviado a Grecia como embajador francés. El arqueólogo Joseph-Philibert Girault de Prangey hizo más de un millar de placas, entre 1842 y 1844, sobre arquitectura árabe en el Oriente Medio. En el segundo viaje, que realizara para explorar ruinas precolombinas en América Central, durante 1841, John Lloyd Stephens llevó consigo un equipo de daguerrotipo, confiando utilizarlo para complementar los registros que



PIERRE-GUSTAVE JOLY DE LOTBINIÈRE, *El Propileo en Atenas*. Grabado al aguatinta sobre un daguerrotipo realizado en 1839, de N. M. P. Lerebours, *Excursions daguerriennes* (París, 1841-1842)

Frederick Catherwood estaba dibujando con la ayuda de la cámara lúcida; lamentablemente, no tuvo éxito.

Aunque los daguerrotipos de arquitectura y de importantes lugares lejanos se hicieron populares, el público quedó desilusionado, porque la invención no cumplió las promesas que suponía su primer anuncio. «Ha suscitado alguna sorpresa —leemos en el *Athenaeum* de Londres, fechado el 26 de octubre de 1839—, que tras la ansiosa y natural curiosidad del público respecto al descubrimiento de Daguerre, mientras se trataba de un secreto, se dedique ahora tan escaso interés al tema». Un motivo de ello fue que, a pesar de la acción aparentemente generosa del gobierno francés, que ofrecía el proceso del daguerrotipo «gratis para todos (*à tout le monde*)», el inventor solicitó y obtuvo una patente en Inglaterra. Otro motivo más importante fue que el proceso no satisfizo al comienzo la demanda pública por el retrato.

El mismo Daguerre se desalentó de poder obtener retratos con su invención, dado el tiempo de exposición que se requería, lo cual condujo a que la revista satírica *Le Charivari* formulara una propuesta en su edición del 30 de agosto de 1839:

Usted desea hacer un retrato de su esposa. Le fija la cabeza con un ocasional collar de hierro, para conseguir la indispensable inmovilidad... Le apunta la cámara hacia el rostro, y cuando obtiene el retrato, éste no representa a su esposa. Es el toro de la casa, o la tetera, o algo peor.

En octubre, Alfred Donné mostró a la Academia de Ciencias un retrato de mujer, cuyo rostro estaba empolvado de blanco. No debió tener éxito, porque en abril de 1840 Jean-Baptiste-François Soleil escribió en su manual de instrucciones que «las esperanzas despertadas por la obtención de retratos no han sido aún cumplidas... No sé hasta ahora de ningún retrato obtenido en que los ojos estén abiertos y la actitud y el rostro sean naturales».⁴

Samuel F. B. Morse, pintor e inventor norteamericano, y uno de los primeros que en América utilizó el proceso del daguerrotipo, intentó hacer retratos en Nueva York durante el otoño de 1839. Su esposa y su hija posaron «de diez a veinte minutos —recordó— en exteriores, sobre el techo de un edificio, a pleno sol, con los ojos cerrados».⁵ Manifestó que su colaborador, John William Draper, estaba haciendo retratos «casi al mismo tiempo». Alexander S. Wolcott y John Johnson

adujeron que en Nueva York y en octubre habían hecho «perfiles en miniatura», utilizando una cámara patentada de su propia invención, donde había un espejo cóncavo en sustitución de las lentes. Los resultados dieron al comienzo realmente miniaturas, porque las placas sólo tenían tres octavos de una pulgada cuadrada [aproximadamente, un cuadrado de poco menos de 1,2 cm de lado]. Pocos meses después los hacían en un tamaño de 2 x 2,5 pulgadas [aproximadamente 5 x 7 cm] e inauguraron un estudio que el *New York Sun*, en su edición del 4 de marzo de 1840, denominó «la primera galería para retratos en daguerrotipo». Un operario metalúrgico llamado Robert Cornelius abrió un estudio en Filadelfia, a comienzos de 1840. Se había interesado por el proceso del daguerrotipo cuando éste llegó a América. A un periodista que le entrevistó en 1893 narró que su primer retrato había sido de sí mismo. «Advertirá usted que la figura no está en el centro de la placa. El motivo es que yo estaba solo, corrí hasta ponerme frente a la cámara... y no pude saber hasta después que no me había colocado en el centro.»⁶ En Londres, Richard Beard importó la cámara Wolcott desde América y en marzo de 1841 inauguró un estudio abierto al público: el primero en Europa. Rápidamente se hizo popular.

Para aumentar la iluminación, estos primeros estudios del retrato reflejaban con espejos los rayos del sol. Posar era una penuria, porque la luz, pese a ser interceptada por una hilera de botellas llenas de vitriolo azul, tenía un brillo enegador. Una de sus víctimas recordó que se había sentado

...durante ocho minutos, con el sol resplandeciente sobre su rostro y con lágrimas que se deslizaban por sus mejillas... mientras el operador paseaba por la habitación, con el reloj en la mano, diciendo cada cinco segundos el tiempo transcurrido, hasta que se secaron las fuentes de sus ojos.⁷

Mientras fueron necesarios esos actos de heroísmo, los retratistas no podían confiar en un apoyo popular. Hacían falta mejoras radicales en la técnica. El mismo Daguerre no hizo mucho por perfeccionar su invento. Retomó nuevamente el pincel que utilizara como escenógrafo y pintó un ábside imaginario a la iglesia de Bry-sur-Marne. Falleció en esa aldea en 1851.

Al finalizar el año 1840 se habían hecho tres progresos técnicos considerables. En primer lugar, una lente mejorada —que formaba una imagen 22 veces más brillante que la de Daguerre— fue puesta en venta en 1840 por Peter-Friedrich Voigtländer de Viena.⁸ Con la nomenclatura de hoy, se la denominaría una f/3,6. Fue diseñada por Josef-Max Petzval, a sugerencia de Andreas Freiherr von Ettingshausen, un profesor de Matemáticas y Física de la Universidad de Viena, que estaba en París cuando se anunció el daguerrotipo, aprendió su proceso con el mismo Daguerre y lo llevó después a Austria. Esas lentes se hicieron inmediatamente



BARÓN JEAN-BAPTISTE-LOUIS GROS, *Calle del Observatorio, Bogotá (Colombia), 1842*. Daguerrotipo, colección privada

Gros anotó en el dorso de la montura: «11 en punto de la mañana. Tomado con un espejo paralelo. Bromuro de yodo. 47 segundos».

populares en Europa y en América; durante los primeros diez años de fabricación se vendieron más de ocho mil, mientras innumerables imitaciones fueron puestas en venta como «lentes alemanas».

En segundo lugar, la sensibilidad de las placas ante la luz fue aumentada cuando la superficie yodada fue recubierta por otras sustancias halógenas, aparte del yoduro. La idea ya había surgido en muchas personas, y también fue probada por otras muchas, pero está claro que quien primero publicó un método práctico fue John Frederick Goddard, profesor de Óptica y de Ciencias Naturales en la Adelaide Gallery de Londres;⁹ después que la placa plateada fuera sometida a vapores de yoduro, se repetía la operación con bromo, bien solo o en combinación con cloro. El uso de tal *acelerador* —o *sustancia rápida*, como la llamaron los daguerrotipistas—, combinado con las lentes de Petzval, hizo completamente posible ejecutar retratos en menos de un minuto. En 1841, George W. Prosch, un norteamericano que fabricaba instrumentos y era daguerrotipista, señaló que con la sustancia rápida había conseguido reducir el tiempo de exposición desde 4 minutos a 25 segundos.¹⁰



ROBERT CORNELIUS, *Autorretrato*, 1839.
Daguerrotipo, colección privada, Filadelfia

En tercer lugar, los tonos del daguerrotipo fueron enriquecidos *dorando* la placa, lo cual fue una invención del francés Hippolyte-Louis Fizeau. Tras bañar la placa en hiposulfito, la calentaba colocándola horizontalmente sobre una débil llama, y se le dejaba caer encima una solución de cloruro de oro, «dando más intensidad a las partes de luz de la imagen», como escribió Fizeau, explicando:

Se ha disuelto la plata y se ha precipitado el oro sobre la plata, y también sobre el mercurio, pero con resultados muy diferentes. La plata, que por su pulido forma las partes oscuras de la imagen, queda hasta cierto punto amarronada por la delgada capa de oro que la cubre, con lo que se produce una mayor intensidad en las partes negras; por el contrario, el mercurio —que bajo la forma de glóbulos infinitamente pequeños forma los blancos— aumenta en fuerza y en brillo, al amalgamarse con el oro, con lo cual se produce un mayor grado de fijación y un notable aumento de la imagen.¹¹

Esta operación tenía la ventaja adicional de que la delicada superficie del daguerrotipo —que Arago había comparado a un ala de mariposa— se hacía menos frágil.

Tan pronto como se obtuvieron esos avances técnicos, se abrieron estudios retratistas en casi todos los

puntos del globo. Su cantidad sería difícil de estimar. Sus propietarios provenían de una amplia variedad de oficios y profesiones: en dos semanas casi cualquier persona podía conseguir la suficiente solvencia técnica para iniciar su negocio. La producción fue enorme. No abundan las estadísticas, pero en Estados Unidos quedó oficialmente registrado, en el estado de Massachusetts, que en el año previo al 1.º de junio de 1855 se habían realizado 403.626 daguerrotipos.¹² Una galería de Nueva York se jactó de hacer de trescientos a mil retratos por día.

Toda clase de personas posó ante la cámara; gracias a que la producción era comparativamente barata, las jerarquías financieras importaron muy poco. Hombres y mujeres célebres, igual que ciudadanos de menor fama, y que de otra manera habrían sido olvidados, han dejado impresos sus rasgos en la placa plateada, a la que Oliver Wendell Holmes, médico norteamericano, hombre de letras y fotógrafo aficionado, llamó «el espejo con memoria».¹³

Casi todas esas personas eran colocadas contra un fondo liso, habitualmente oscuro pero a veces claro. Los fondos pintados no eran frecuentes. La ilumina-



Anónimo, *Académie*, ca. 1845. Daguerrotipo, George Eastman House, Rochester (Nueva York)



JEAN-BAPTISTE SABATIER-BLOT, *Maria Sabatier-Blot y su nieta*, 1843. Daguerrotipo, George Eastman House, Rochester (Nueva York)



Anónimo, *La Sra. Joseph Elisha Whitman y su hijo*, ca. 1854. Daguerrotipo, Society for the Preservation of New England Antiquities, Boston

ción era difusa, provenía de una claraboya y a veces también de ventanas laterales. El retrato de «tres cuartos» fue el más popular.

Los mejores retratos en daguerrotipo son directos y penetrantes, lo que se debe en parte a la completa ausencia de retoque, el cual, si se exceptúa una delicada tonalidad, no habría sido permitido por la frágil superficie. Pero quizás fue de mayor importancia la limitación aparente que suponía el largo tiempo de exposición. Era una tarea difícil ser daguerrotipado; había que colaborar con el operador, porque uno no sólo se forzaba a quedarse quieto durante medio minuto, sino también a mantener una expresión natural. Si el aspirante se movía, la imagen quedaba arruinada; si no podía adoptar una expresión cómoda a pesar de la incomodidad, el resultado sería tan forzado que equivalía a un fracaso.

La enorme demanda por retratos de familia se debió en buena medida a la alta sensibilidad que frente a la muerte tuvo el siglo XIX, cuando era muy alta la tasa de mortalidad, especialmente en los menores. El *slogan* publicitario pasó a ser el cuplé que decía «Conserva la sombra, donde la sustancia se esfuma/Deja que la Naturaleza imite, lo que la Naturaleza hizo». Casi todo daguerrotipista se manifestó dispuesto a hacer retratos póstumos.

Los daguerrotipos terminados eran protegidos por cristales, en estuches forrados de terciopelo, que al co-

mienzo eran similares a las cajitas de cuero que se utilizaban para pinturas en miniatura. Los primeros estuches eran de diseño sencillo, con motivos decorativos, tanto geométricos como florales, en su parte exterior. Otros estuches más baratos se hacían con cartón, estampado con adornos. A mediados de la década de 1850 se presentaron en América los estuches de plástico, hechos de aserrín, goma laca y un pigmento negro o marrón, que se apretaban con broches de acero. Estos estuches, llamados «Union Cases», eran a menudo muy elaborados y con bajorrelieves, basados en cuadros populares, como *Washington Crossing the Delaware* de Emmanuel Leutze, o con litografías de Currier o de Ives. En Europa los daguerrotipos eran también enmarcados con cartones de *passe-partout* y vidrios pintados. A veces la firma del artista se inscribía directamente en la placa, o aparecía el nombre del estudio en la parte interior del estuche, pero una gran mayoría de los retratos carecen de indicación sobre su productor. En su mayor parte, los daguerrotipos reflejan el estilo de un período, más que el de un individuo, y la atribución personal se hace imposible ante la carencia de documentación. Se conoce por su nombre a cientos de daguerrotipistas, y existen también miles de daguerrotipos, pero sólo en raros casos puede estudiarse la obra documentada de un artista individual.

Muchos de los mejores retratos franceses fueron hechos por Jean-Baptiste Sabatier-Blot, un pintor minia-

turista que llegó a ser discípulo y amigo de Daguerre. Su retrato del inventor es uno de los mejores, y los daguerrotipos que hizo de su familia son retratos hermosamente compuestos y sensibles, que muestran, por su pose y detalle, la experiencia del pintor. Los retratos «académicos» —las modelos desnudas—, posados y daguerrotipados para diversos artistas, se hicieron populares, y a menudo poseían una intrínseca belleza. En Alemania se produjo una gran actividad, particularmente en Hamburgo; los principales retratistas de esta ciudad fueron Carl-Ferdinand Stelzner, que abrió su estudio en 1842, y Hermann Biow, quien se especializó en daguerrotipos de gran tamaño y en retratos de contemporáneos famosos, como Alexander von Humboldt. También existió mucha actividad en Italia. En noviembre de 1839, el óptico Alessandro Duroni realizó varios daguerrotipos de Milán, con equipos y materiales que había importado de Francia; en 1840, Lorenzo Suscipi y John Alexander Ellis hicieron vistas de Roma. El pintor Stefano Stampa, hijo adoptivo de Alessandro Manzoni, realizó un raro retrato de la esposa del novelista, sentada frente a una ventana. En Inglaterra, los principales retratistas fueron Antoine-Jean-François Claudet —quien aprendió el proceso con Daguerre y poseía una licencia para usar la patente— y

Richard Beard. Fueron seguidos por John Jabez Edwin Mayall, que llegó a Londres desde Filadelfia.

Entre todos los países, Estados Unidos fue el que adoptó el daguerrotipo con mayor entusiasmo, y se lució con su práctica. En el otoño de 1839, el francés François Gouraud llegó a Norteamérica con daguerrotipos ejecutados por Daguerre y por él mismo, que eran muy superiores en calidad a la obra de Morse, de Draper y de los otros pioneros norteamericanos. No sólo Gouraud expuso esas imágenes en Nueva York, Boston y Providence, sino que hizo demostraciones ante públicos considerables, ofreció enseñanza privada y vendió aparatos importados desde París.

El ingenio yanqui pronto aportó mejoras mecánicas. La tediosa tarea de lustrar placas, hasta obtener un gran pulimento, fue hecha a máquina. John Adams Whipple, de Boston, instaló en su galería una máquina a vapor que lustraba placas, calentaba el mercurio, ventilaba a los clientes que esperaban turno y hacía girar una sombrilla dorada junto a la puerta principal. Se agregó más plata a las placas mediante electrólisis: una técnica luego iniciada en Francia como el «proceso norteamericano». El reconocimiento internacional llegó rápidamente a los daguerrotipistas norteamericanos. Cuando Edward Anthony y su socio enviaron a Daguerre algu-



HERMANN BLOW, *Alexander von Humboldt*, 1847. Daguerro-tipo, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo



JOHN WERGE, *John Frederick Goddard*, fotografía inglés, ca. 1850. Copia a la albúmina realizada por Werge sobre un negativo de su propio daguerrotipo, colección Beaumont Newhall, Santa Fe



STEFANO STAMPA, *Teresa Borri, segunda esposa del novelista italiano Alessandro Manzoni*, 1852. Daguerrotypo, Centro Nazionale di Studi Manzoni, Milán

nos retratos que habían realizado en su galería de Nueva York, el inventor replicó:

Es con gran satisfacción que expreso el placer que me han proporcionado vuestros daguerrotipos. Certifico aquí que estos cuadros están, por su ejecución, entre los más perfectos que yo haya visto.

Me siento halagado de que mi invención aparezca difundida por artistas tales en un país extranjero; eso me reporta un gran honor.¹⁴

En 1848, Charles Richard Meade visitó a Daguerre e hizo siete retratos del inventor. Y en la Gran Exposición de Obras de la Industria, realizada en el Crystal Palace de Londres en 1851, los norteamericanos obtuvieron tres de las cinco medallas concedidas a daguerrotipos. Horace Greeley, director del *New York Tribune*, escribió desde Londres: «En daguerrotipos parece admitido que derrotamos al mundo, si se consideran la excelencia y el bajo costo —en todo caso, Inglaterra no se acerca a una comparación—, y nuestros daguerrotipistas hacen aquí un gran espectáculo».¹⁵ John Jabez Edwin Mayall produjo una serie de placas en tamaño mayor (10,5 × 13,5 pulgadas; aproximadamente 27 × 34 cm) sobre el Crystal Palace y su exposición, y 31 de ellas fueron publicadas en un libro de Tallis, *History and Description of the Crystal Palace and the Exhibition of the World's Industry*, junto a 42 placas con daguerrotipos de Beard y otras 40 de anónimas. La firma editora, John Tallis & Co., señaló:

A fin de que los grabados sean fieles transcripciones de los objetos verdaderos que se proponen delinear, los propietarios han incurrido en el gasto de que todos esos objetos fueran expuestos en el mismo sitio ante el daguerrotypo...

En 1853 había 86 galerías, solamente en Nueva York; entre ellas, las mayores eran las de Mathew Brady, Martin M. Lawrence y Jeremiah Gurney. Tras fabricar estuches de cuero para joyas, instrumentos y miniaturas, Brady abrió su galería en Broadway en 1844. Comenzó por reunir una *Gallery of Illustrious Americans*; doce de esos retratos fueron publicados en 1850 como litografías realizadas por François D'Avignon.¹⁶ No debe suponerse que todos los retratos de la colección hayan sido ejecutados por el mismo Brady. Durante años mantuvo tres galerías —dos en Nueva York y una en Washington— y empleó a muchos «operadores», como se denominaba a los *cameramen*. Asimismo, adquirió —por compra o por intercambio— muchos retratos hechos en otras galerías. La frase de crédito «De un Daguerrotypo por Brady», que apareció una y otra vez bajo grabados en madera, publicados en revistas ilustradas de la década de 1850 o como frontispicio de biografías, era la marca registrada de una empresa y no la firma de un artista.

En Boston, Albert Sands Southworth¹⁷ y Josiah Johnson Hawes, ambos discípulos de Gouraud, hicieron retratos muy alejados de las convencionales poses estiradas que tanto prefería la mayor parte de sus colegas. Cuando el juez Lemuel Shaw —de la Corte Suprema de Massachusetts— llegó a su galería, fue puesto de pie ante un rayo de sol, que revelaba sus toscos rasgos con un vigor sin concesiones. Southworth y Hawes hicieron posar a Lola Montes recostada contra un pedestal, con un cigarrillo en su mano enguantada. Llevaron su cámara a la sala de operaciones del Massachusetts General Hospital, en Boston, para registrar una experiencia del uso del éter como anestésico. Hasta retrataron un aula escolar repleta de muchachas. En un anuncio de 1852 se jactaron:

Uno de los socios es un Artista práctico, y como nunca utilizamos a Operadores, los clientes reciben nuestra atención personal... Formulamos nuestra reserva y derecho al nombre de nuestro establecimiento, «The Artists' Daguerreotype Rooms». Como no se hace allí ningún trabajo ordinario, no perderemos tiempo en regatear sobre precios, y deseamos que todos comprendan que la nuestra es una empresa de precios únicos...¹⁸

Sus precios variaban según el tamaño. En 1850 cobraron a un cliente 33 dólares por un daguerrotypo «grande», 8 por el tamaño «un cuarto» y 2,50 por cada uno de tres «pequeños» daguerrotipos.¹⁹ La mayor parte de las galerías cobraban un par de dólares por una placa de «un sexto». Pronto la competencia forzó a rebajar cada vez más los precios: al público se le ofrecieron daguerrotipos a 50 centavos, a 25 centavos y hasta a



ANTOINE-JEAN-FRANÇOIS CLAUDET, *Grupo de familia*, ca. 1852. Una mitad de un daguerrotipo estereoscópico, George Eastman House, Rochester (Nueva York)

«Los retratos de Claudet se caracterizan por la instantaneidad de su proceso, mediante el cual sólo pueden obtenerse parecidos, fieles y agradables, así como por su método para fijar duraderamente la imagen, lo que impide que el color se desvanezca o modifique, y por inclusión de hermosos fondos, que producen un efecto sumamente pictórico».—*Journal of Commerce* (Londres, 25 de marzo de 1842)



CHARLES RICHARD MEADE, *Louis-Jacques-Mandé Daguerre*, 1848. Daguerrotypo, Museum of American History, Smithsonian Institution, Washington, D.C.



ALBERT SANDS SOUTHWORTH/JOSIAH JOHNSON HAWES, *Lemuel Shaw, juez de la Suprema Corte de Justicia, Massachusetts*, 1851. Daguerrotipo, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York



JOHN JABEZ EDWIN MAYALL, *El Crystal Palace, Londres, durante la Gran Exposición de obras industriales de todas las naciones*, 1851. Daguerrotipo, colección Arnold H. Crane, Chicago



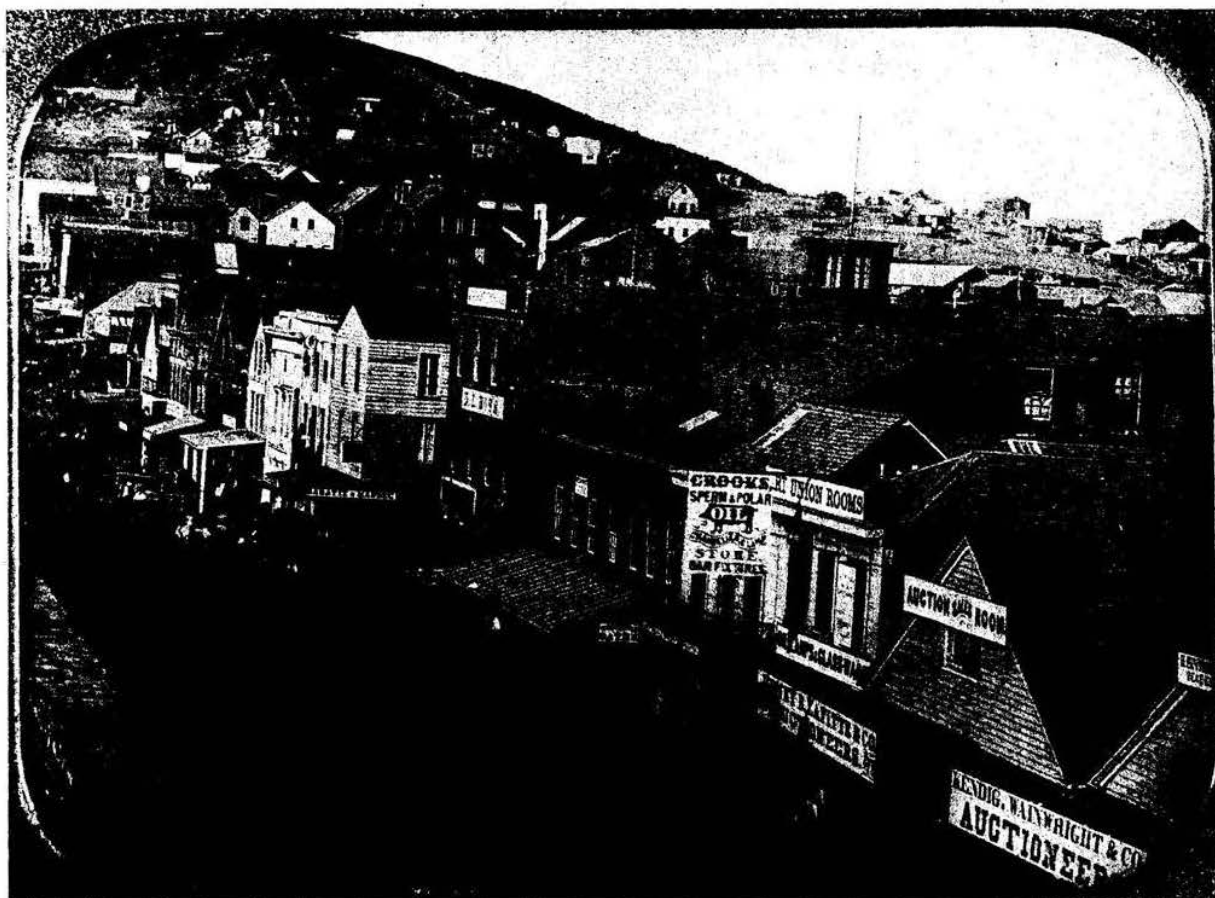
CHARLES H. FONTAYNE/WILLIAM SOUTHGATE PORTER, *Cincinnati*. 1848. Daguerrotipo, Public Library of Cincinnati and Hamilton County, Cincinnati

12,5 centavos: se hacían «dos de un golpe» con una cámara de doble lente. En las fábricas de fotografías, la división del trabajo aceleró la producción a 300, a 500 y hasta a 1.000 unidades diarias. El cliente compraba un billete y era colocado en pose por un operador que nunca se apartaba de la cámara. El operador disponía de una placa, ya preparada por quienes la pulían y revestían, y después de tomar la imagen la pasaba a otros que la revelaban, al dorador que la enriquecía, al artista que la coloreaba; a los quince minutos, el cliente cambiaba su billete por su propio parecido, ya terminado. Tales retratos hechos de prisa rara vez eran satisfactorios; muchos fueron rechazados por clientes desilusionados, pero los aspirantes llenaban las escaleras hasta la claraboya y el dinero al contado seguía entrando.

Aunque en su mayor parte los daguerrotipos son retratos, también se realizaron vistas de obras arquitectónicas, paisajes de ciudades y hasta hechos noticiosos que se plasmaban en la placa de plata. En 1848, Charles H. Fontayne y William Southgate Porter fotografiaron tres millas de la ribera fluvial de Cincinnati, en un total de ocho placas. Los daguerrotipos fueron unidos por sus extremos, formando un panorama de rico detalle,

que tenía más de cinco pies de largo [poco más de 1,50 m]. Un tema predilecto fue la ciudad de San Francisco; de los diversos panoramas que se hicieron sobre ella, el más espectacular fue logrado en cinco placas por William Shew, quien en 1850 viajó de Boston a California. Envío a Cape Horn un estudio-sobre-ruedas, al que llamaba su Daguerreotype Saloon; lo fotografió en Portsmouth Square de San Francisco, inmediatamente después del gran incendio de 1851. Entre las fotografías noticiosas más antiguas que han perdurado figura una serie de daguerrotipos sobre molinos incendiados, realizada en 1853 en Oswego (Nueva York) por George N. Barnard.

A pesar de su popularidad, el daguerrotipo estaba condenado de antemano. No se prestaba a una duplicación. Era frágil y debía ser conservado en un estuche abultado, o ser enmarcado. Y era caro. En la exposición anual de 1856 realizada por la Photographic Society de Londres se mostraron 606 imágenes; de ellas, sólo tres eran daguerrotipos.²⁰ En Estados Unidos el proceso perduró un poco más, pero hacia 1864 la profesión «daguerrotipista» dejó de aparecer en las guías comerciales de San Francisco.



FREDERICK COOMBS, *La calle Montgomery, San Francisco*, 1850. Daguerrotipo, George Eastman House, Rochester (Nueva York)



GEORGE N. BARNARD, *Molinos incendiados, Oswego (Nueva York)*, 1853. Daguerrotipo, George Eastman House, Rochester (Nueva York)



CHARLES NÈGRE, *Henri Le Secq en la catedral de Notre Dame, París*, 1851. Copia gelatino-bromuro sobre el original de un negativo en calotipo, colección André Jammes, París

4 • CALOTIPO: EL LÁPIZ DE LA NATURALEZA

En 1841, William Henry Fox Talbot anunció un avance en su proceso de dibujo fotogénico y le dio el nombre de *calotype* o calotipo (palabra de origen griego que significa «bella imagen»).¹ Previamente había dejado que su papel sensibilizado quedara expuesto ante la luz, hasta que una imagen se hizo visible. Entonces realizó un notable descubrimiento: un tiempo de exposición mucho más breve cambiaba de tal forma las características de las sales de plata, que se las podía reducir a plata con un tratamiento químico posterior. Este principio del *revêlato* de una *imagen latente* pasó a ser básico para la mayor parte de los subsiguientes procesos fotográficos. Una señal de luz relativamente débil queda ampliada enormemente por el revelado. Sólo unos pocos átomos son reducidos a plata por la acción directa de la luz, pero decenas de miles lo hacen con el revelado.

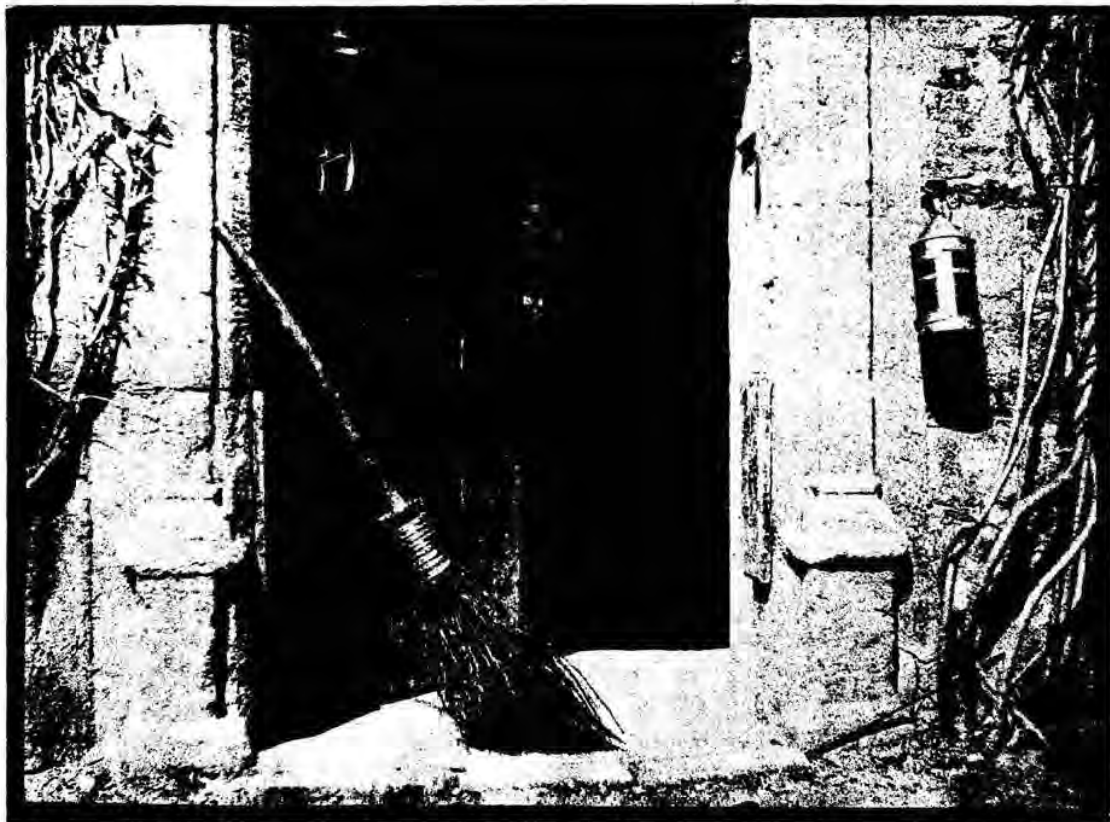
Para realizar un negativo de calotipo, Talbot bañó una hoja de papel en dos soluciones: una de nitrato de plata y otra de yoduro de potasio. Talbot descubrió que el yoduro de plata, relativamente estable, que así se formaba, se hacía sumamente sensible a la luz cuando lavaba el papel con una mezcla de ácido gálico y nitrato de plata, solución a la que denominó «galonitrato de plata». Después de efectuada su exposición a la luz, el papel era nuevamente bañado en esa solución, que actuaba como un revelador físico y mostraba gradualmente la imagen. Para fijar esos negativos, Talbot utilizó al principio bromuro de potasio y a continuación una solución caliente de hiposulfito, imprimiéndolos con su papel original de cloruro de plata.

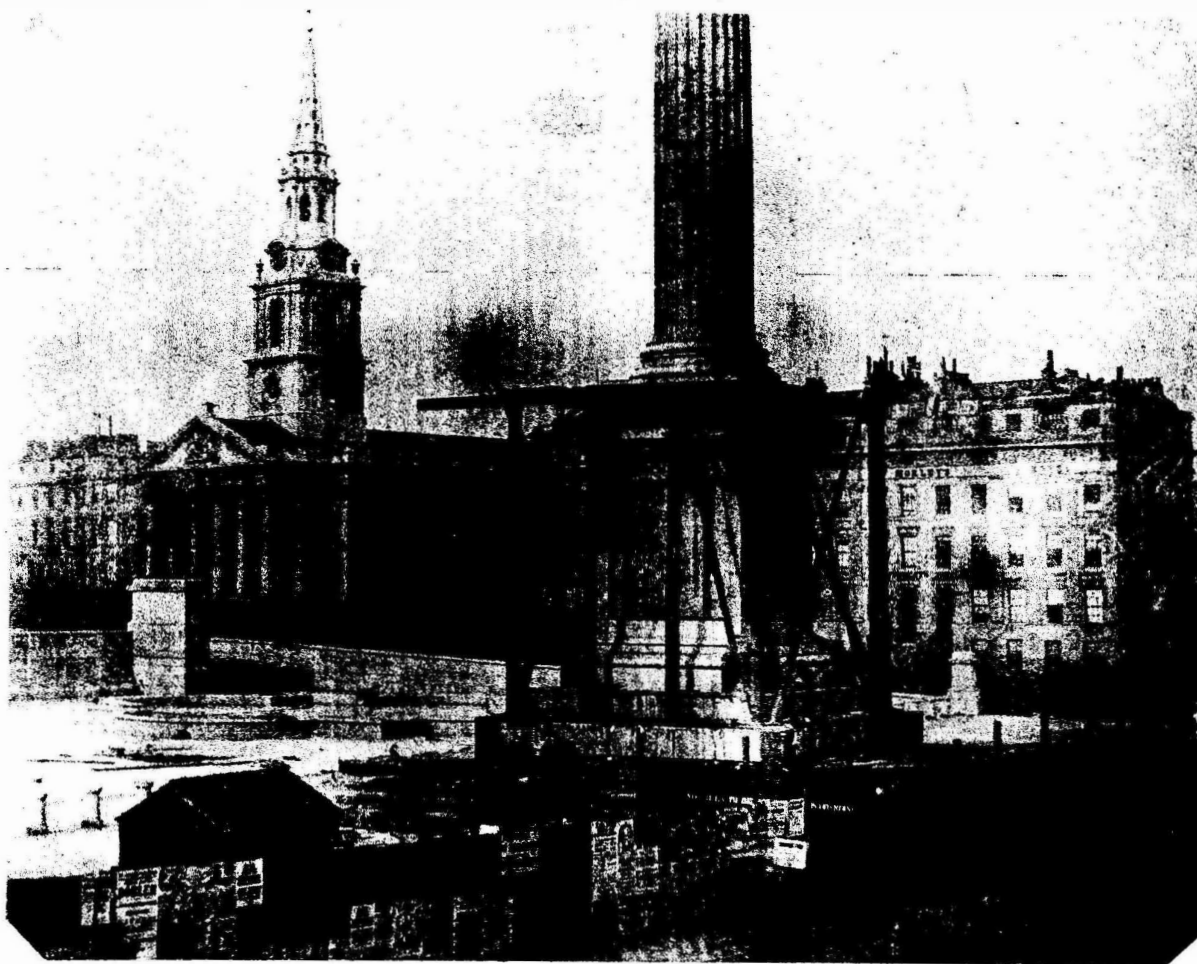
Talbot obtuvo del Gobierno británico la Patente 8842, fechada el 8 de febrero de 1841, sobre ese invento. Este acto, tan diferente a la publicación abierta e irrestricta de su proceso original, fue quizás sugerido a Talbot por el ejemplo de Daguerre, quien había obtenido en Inglaterra una patente por su proceso. Mientras Talbot no había recibido recompensa alguna y muy escaso reconocimiento por su obra, Daguerre estaba recibiendo una cifra anual, además del ingreso por la venta de licencias en Inglaterra y la consiguiente fama internacional. Tras haber visto a otros que conseguían un éxito comercial con la fotografía, Talbot se consideró con derecho a obtener regalías con su técnica mejorada.

En sus frecuentes viajes por Europa y por Inglaterra, Talbot fotografió con abundancia, y a veces llegó a producir veinte paisajes en un mismo día. Enviaba los negativos a Lacock Abbey, donde eran impresos por su esposa Constance y por Nicolaas Hennemann, miembro personal a su servicio, a quien Talbot había preparado como asistente para su quehacer fotográfico. A juzgar por las cartas de Talbot, de su esposa y de su madre, la producción fue voluminosa. En el otoño de 1843, Talbot instaló un laboratorio de acabado fotográfico en Reading, llamado el Talbotype Establishment, y puso a Hennemann como encargado. Cada negativo era colocado en un marco, en contacto con un papel de impresión, sensibilizado por cloruro de plata, que se exponía a la luz del sol por plazos que oscilaban de pocos minutos a una hora, hasta que la imagen surgía. La copia era luego fijada, lavada y secada. El ritmo de producción aumentó a tal punto que se hizo posible confeccionar copias originales por millares, para ilustrar *The Pencil of Nature* [El lápiz de la naturaleza], un libro de Talbot que fue publicado en seis etapas por Longman, Brown, Green & Longmans, de Londres, entre junio de 1844 y abril de 1846. Era una colección de 24 calotipos, con una introducción sobre su historia, donde se registraba —escribió Talbot— «parte de los primitivos comienzos de un nuevo arte, antes del período, que confiamos esté próximo, en que sea llevado a su madurez con la ayuda del talento británico». Las placas versaban mayormente sobre arquitectura, bodegones y obras de arte. Con cada una de ellas había una o dos páginas de texto, explicando la importancia de esa imagen y, ocasionalmente, ofreciendo predicciones que no fueron cumplidas durante décadas.

Los más interesantes entre esos calotipos son las vistas casuales de Lacock Abbey: el granero con una escalera apoyada, un pajar, o *The Open Door* [La puerta abierta], que muestra un interior oscuro y una escoba apoyada contra un marco: quizás la imagen a la que la madre de Talbot aludió como «el soliloquio de la escoba». ² Sobre esta placa, Talbot escribió:

Tenemos la suficiente autoridad en la escuela flamenca de pintura para elegir como temas de representación a escenas de la vida cotidiana y familiar. Los ojos del pintor pueden con frecuencia quedar conmovidos donde la gente normal no vea na-





Arriba: WILLIAM HENRY FOX TALBOT, *La Columna Nelson, en la Plaza Trafalgar de Londres, durante su construcción*, ca. 1843. Copia en papel salado sobre un negativo de calotipo, The Museum of Modern Art, Nueva York

Página opuesta, arriba: WILLIAM HENRY FOX TALBOT, *La puerta abierta*, 1843. Copia en papel salado sobre un negativo de calotipo. Placa VI del libro *The Pencil of Nature* (Londres, 1844-1846), The Fox Talbot Museum, Lacock (Inglaterra)

Página opuesta, abajo: WILLIAM HENRY FOX TALBOT, *El pajar*, 1843. Copia en papel salado sobre un negativo de calotipo. Placa X del libro *The Pencil of Nature* (Londres, 1844-1846), The Fox Talbot Museum, Lacock (Inglaterra)

da notable. Un casual rayo de sol, o una sombra que se atraviesa en su camino, o un roble marcado por los años, o una piedra cubierta por el musgo, pueden despertar una corriente de ideas y sentimientos, de imaginaciones pictóricas.

Once años después de sus fracasados intentos de dibujar el lago Como, pudo escribir:

Existe, ciertamente, un camino real hacia el *Dibujo*, y uno de estos días, cuando sea más conocido y mejor explorado, será probablemente muy frecuentado. Ya diversos *aficionados* han dejado de lado el lápiz y se han provisto con soluciones químicas y *cámaras oscuras*. Estos aficionados en especial, y no son pocos, que encuentran difíciles de aprender y de aplicar las reglas de la *perspectiva* —y que sufren además la desgracia de ser perezosos—, prefieren usar un método que les ahorre todo contratiempo.³

Talbot explicó la simplicidad de su proceso a Sir Charles Fellows, el arqueólogo inglés que descubrió las ruinas de Xanthus, antigua capital de Licia: «El papel puede ser preparado por las noches, a la luz de una vela, para utilizarlo al día siguiente... Supongamos que al viajar, usted llega inesperadamente a encontrar unas ruinas, que le gustaría dibujar. Instala su Cámara, abre su carpeta, retira una hoja de papel ya preparado, la coloca en el instrumento, luego la retira de allí cuando cree que ha transcurrido el tiempo suficiente, y en diez



WILLIAM HENRY FOX TALBOT, *Retrato de Antoine Claudet*, ca. 1845. Cópia en gelatino-bromuro sobre un negativo de calotipo, colección Harold White, Filby (Inglaterra)



DAVID OCTAVIUS HILL/ROBERT ADAMSON, *Coronel James Glencairn Burns*, ca. 1845. Cópia en gelatino-bromuro sobre el negativo original de calotipo, colección Beaumont Newhall, Santa Fe

minutos usted ha rehecho sus equipos y está prosiguiendo el viaje». ⁴ El procesamiento ulterior, agregó Talbot, puede ser diferido hasta la noche.

El primer logro artístico con el proceso calotipo fue el de David Octavius Hill y Robert Adamson. El primero era un conocido pintor de Edimburgo, y también secretario de la Academia Escocesa de Pintura. En 1843 se propuso una tarea colosal: pintar un retrato colectivo de 457 hombres y mujeres que se reunieron en una convención en Edimburgo, para fundar la Iglesia Libre de Escocia. A sugerencia de su amigo Sir David Brewster, que había aprendido el proceso con Talbot, recurrió a la fotografía como elemento de ayuda para asegurar el parecido de los muchos delegados, y obtuvo así los servicios de Robert Adamson, quien poco antes había abierto un estudio en Edimburgo. Colaboraron juntos hasta 1848, cuando Adamson falleció a los 27 años de edad. Los socios no limitaron su trabajo a la confección de recordatorios para la pintura de Hill. Todo tipo de personas llegó hasta su estudio al aire libre en Calton Hill, o se las fotografió entre los monumentos barrocos del cementerio Greyfriars. Algunos de los mejores calotipos son retratos informales de la población pesquera, en el cercano Newhaven. Se estima que los socios hicieron más de 1.500 negativos du-



DAVID OCTAVIUS HILL/ROBERT ADAMSON, *Lady Ruthven*, ca. 1845. Cópia en papel salado sobre un negativo de calotipo, The Museum of Modern Art, Nueva York



DAVID OCTAVIUS HILL/ROBERT ADAMSON, *Las niñas McCandlish*, ca. 1845. Copia en papel salado sobre un negativo de calotipo, The Museum of Modern Art, Nueva York



DAVID OCTAVIUS HILL/ROBERT ADAMSON, *Esposas de pescadores, Newhaven, 1845*. Copia en papel salado sobre un negativo de calotipo, The Museum of Modern Art, Nueva York

rante su breve colaboración. Sus calotipos fueron ampliamente exhibidos, vendidos en ejemplares sueltos por comerciantes del ramo y montados en álbumes.

Hill y Adamson hacían posar a los clientes al aire libre, y generalmente de a uno por vez. Las sombras negras provocadas por la luz directa del sol eran compensadas mediante una luz reflejada por un espejo cóncavo; el tiempo de exposición era a menudo de varios minutos. Veían en amplitud a sus temas y componían con masas simples de luz y de sombra, porque profesaban un respeto intuitivo por su medio expresivo. En 1848, Hill escribió:

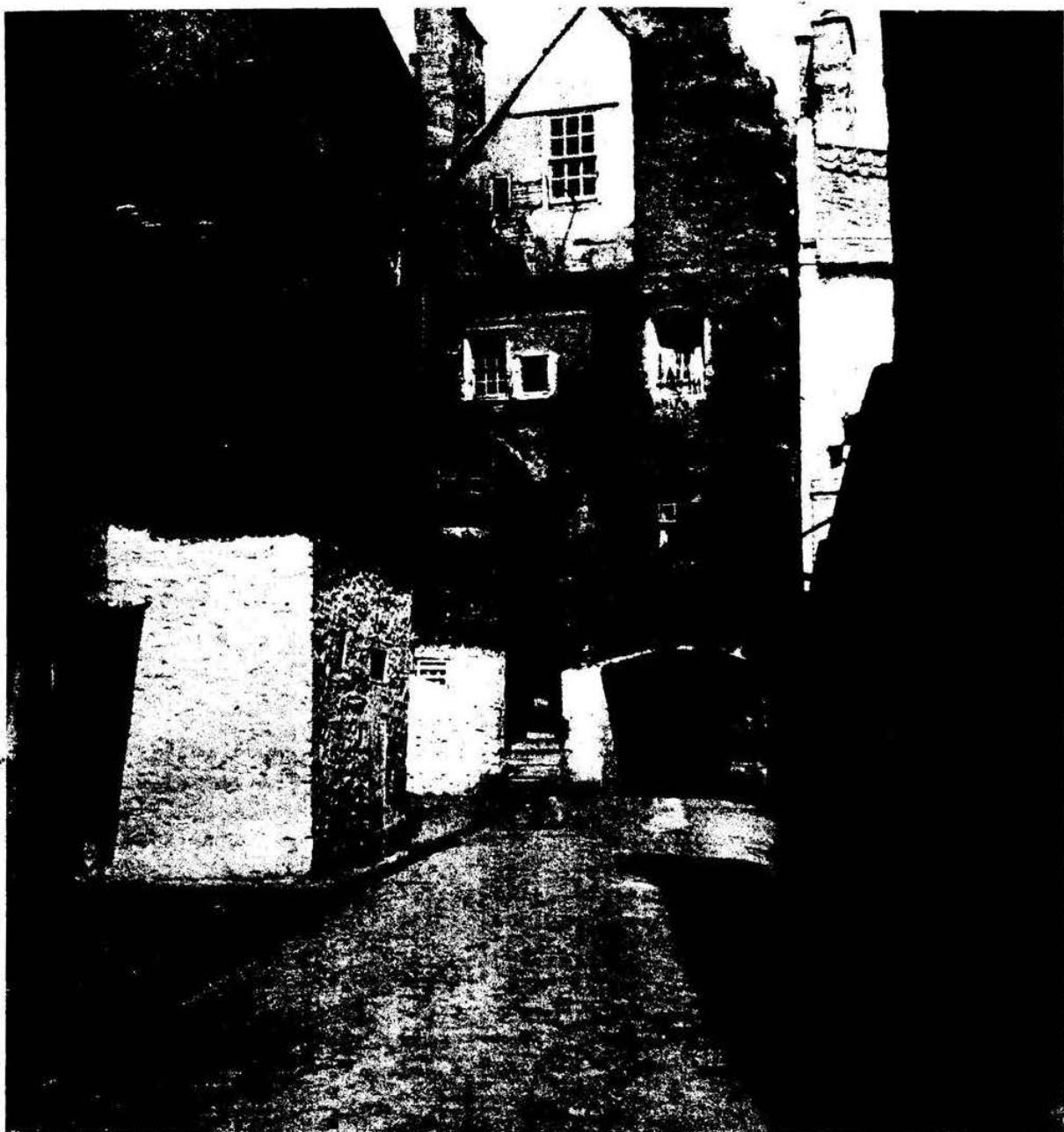
La superficie rugosa y la textura desigual en el papel son la causa principal de que el Calotipo falle en detalles frente al proceso de la daguerrotipia: y ésa es su verdadera vida. Se trata de la obra imperfecta de un hombre, y no de la perfecta y muy disminuida obra de Dios.⁵

No es sorprendente que la influencia de la pintura sea muy marcada en las fotografías de estos pioneros escoceses. El geólogo Hugh Miller ha comparado aquellos retratos con los de Raeburn, y algunos de sus muchos estudios de damas, vestidas con lustrosas ropas de rica seda, recuerdan a las pinturas holandesas del

siglo xvii. Si bien recordamos a los calotipos de Hill y Adamson por su dignidad, su profundidad de percepción, la expresión del carácter individual en la persona que ha posado. El papel jugado allí por Adamson parece haber sido algo más que puramente técnico, porque cuando él falleció, Hill dejó de hacer fotografías hasta que volvió a encontrar a otro colaborador, y estas imágenes posteriores no se comparan con la obra que hiciera junto a Adamson. La pintura de Hill ha sido olvidada hace ya tiempo; la gran tela que le llevara hasta la fotografía no fue completada hasta 1866, cuatro años antes de su muerte.

El uso principal del calotipo no fue sin embargo el retrato, sino el registro de la arquitectura y el paisaje. En ese terreno fueron muy activos los aficionados británicos: Thomas Keith, que era famoso como cirujano, realizó en Edimburgo una buena cantidad de calotipos; C. S. S. Dickins registró escenas del campo; John Shaw Smith, de Dublin, que viajó por el Mediterráneo entre 1850 y 1852, volvió con varios centenares de negativos en papel.

Aunque Talbot registró una patente francesa, no parece haberla aplicado, y el calotipo fue ampliamente



THOMAS KEITH, *El callejón Bakerhouse, Edimburgo*, ca. 1854. Copia en papel salado sobre un negativo de calotipo, Biblioteca de la Ciudad de Edimburgo

utilizado en Francia, especialmente para la documentación de arquitectura, con los auspicios del Gobierno.

Los franceses hicieron dos importantes mejoras técnicas al proceso básico de calotipo creado por Talbot. La primera fue encerar el papel de negativo, *antes* de aplicarle la solución química que lo hacía sensible. La técnica fue descrita por Gustave Le Gray, un pintor convertido en fotógrafo, en una nota publicada en el *Compte-rendu...* que en 1851 editara la Academia Francesa de Ciencias.⁶ Una placa de metal, un poco más grande que la hoja de papel, era sostenida mediante un soporte sobre una lámpara de alcohol. Se frotaba un trozo de cera sobre la placa caliente hasta dejarla recubierta en forma pareja, y luego el papel era prensado con firmeza contra la placa. Luego se apretaba entre dos hojas de papel secante y se hacía sensible sumergiéndolo en baños sucesivos de yoduro de potasio y de nitrato de plata. Tras la exposición fotográfica, la imagen surgía mediante un revelado con ácido gálico. Le Gray señaló que los errores cometidos en el tiempo de exposición podían ser compensados en el revelado: un tiempo de 22 segundos requería «una permanencia de un día y una noche en el ácido gálico», mientras una exposición de 15 minutos, con la misma imagen, «quedaba completa en sólo una hora».⁷

La segunda mejora introducida en el proceso de calotipo hizo posible la producción en masa de copias, para su publicación en libros y álbumes, en una cantidad que excedía la producción del Talbotype Establishment en Reading. Fue creado por Louis-Désiré Blanquart-Evrard, de Lille, quien ideó un papel para revelado con el que se reducía el tiempo de impresión a 6 segundos bajo la luz del sol y a 30 ó 40 segundos a la sombra. Esto suponía la posibilidad de más de cuatro mil copias en un solo día. A diferencia de los «tonos ricos, aterciopelados, morados» que procuraba Talbot, las copias de Blanquart-Evrard eran de un color gris pizarra cuando eran retiradas de la fuerte solución de tiosulfato de sodio que él utilizaba como fijador.

En el verano de 1851, su «Casa de Impresiones Fotográficas» publicó el primer número del *Album photographique*: una carpeta de copias con temas arquitectónicos y paisajistas, al estilo de las litografías románticas, hermosamente montadas sobre un excelente papel, con epígrafes grabados en tinta dorada. En 1857, Thomas Sutton, director de la revista *Photographic Notes*, escribió

... las pruebas realizadas son permanentes; no se han desvanecido. También son hermosamente artísticas: vigorosas, sin parecer vidriosas, y soberbias de color, particularmente en las partes iluminadas. Se vendió una gran cantidad de ejemplares de este *Album*, y en 1852 le fue necesario [a Blanquart-Evrard] ampliar su casa de impresiones. Levantó un enorme edificio, similar a una fábrica, en los terrenos cercanos a un castillo, propiedad de un amigo, que estaban situados a unas tres millas de Lille. Como era un hombre de fortuna,

Blanquart-Evrard dejó la empresa a cargo de su amigo, quien se había ocupado de operaciones de química y de teñido y rápidamente dominó los detalles de la Impresión Fotográfica. Un personal de treinta a cuarenta operarios, que en su mayor parte eran mujeres, pasó a ser instruido, cada uno de ellos en una etapa determinada del proceso, y las operaciones comenzaron en gran escala.⁸

La obra maestra de las publicaciones de Blanquart-Evrard fue *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie* (editado en París por Gide et J. Baudry, 1852), un volumen con 122 copias hechas sobre negativos tomados por Maxime Du Camp, un literato que había viajado al Oriente Medio con el novelista Gustave Flaubert entre 1849 y 1852. Siendo estrictamente un aficionado, Du Camp se dedicó a la fotografía porque, como lo anotara en sus *Recuerdos de una vida literaria*, «comprendí en mis viajes previos que había perdido mucho tiempo valioso, tratando de dibujar construcciones y paisajes que no quería olvidar. Dibujaba con lentitud y no muy correctamente... pensé que necesitaría un instrumento de precisión para registrar mis impresiones si después quería reproducirlas con exactitud...»⁹ Así, procuró recibir instrucciones de Gustave Le Gray, quien le preparó una provisión de papel encerado, ya presto para ser sensibilizado. Pero cuando Du Camp llegó a Egipto descubrió con aflicción que sus negativos eran malos sin remedio, lo que se debía —pensó— a las altas temperaturas del país. Por azar encontró en El Cairo a otro fotógrafo y expedicionario, llamado Lagrange, quien estaba de paso hacia la India. Éste aconsejó a Du Camp que diera al papel preparado un segundo baño con clara de huevo y yoduro de potasio, y que mientras estuviera todavía húmedo le aplicara la solución que lo sensibilizaba. La técnica tuvo éxito, pero —se quejó Du Camp— era «tediosa y larga, necesitaba gran destreza manual y emplear más de 40 minutos en cada negativo para obtener una imagen completa. La persona u objeto debía posar al menos durante un par de minutos, cualquiera fuese la acción de los productos químicos y de la cámara, y había que darle las más favorables condiciones posibles». Entre las mejores placas están las primeras fotografías obtenidas sobre el templo de Ramsés II, cortado sobre las rocas de Abu Simbel. Las colosales estatuas estaban entonces tan enterradas que Du Camp ordenó a los marineros de la *dahabeha* —con la que había remontado el Nilo a lo largo de 500 millas— que cavaran en las arenas del desierto para poder hacer las fotografías.

En 1854, John B. Greene —un arqueólogo y fotógrafo norteamericano, cuya carrera quedó interrumpida por su muerte en 1856, a la edad de 24 años— realizó una serie de calotipos sobre los antiguos monumentos egipcios, situados a las orillas del Nilo, que fueron notables por su sensación de ambiente desértico. Una selección de esas fotografías fue publicada por Blanquart-Evrard en su álbum *Le Nil: Monuments*,



MAXIME DU CAMP, *El Coloso de Abu-Simbel, Nubia*, 1850. Copia en papel salado de L.-D. Blanquart-Evrard sobre un negativo de calotipo. Placa 107 del álbum *Egypte, Nubie, Palestine et Syrie* (París, 1852), George Eastman House, Rochester (Nueva York)



CHARLES MARVILLE, *Le Porte Rouge, Notre Dame de Paris*. Copia en papel salado por L.-D. Blanquart-Evrard sobre un negativo de calotipo. Placa 46 del álbum *Mélanges photographiques* (Paris, 1851), George Eastman House, Rochester (Nueva York)



HENRI LE SECQ, *Torre de la Escalera, calle de la Petite Boucherie, Chartres (Francia)*, 1852. Copia en gelatino-bromuro por Edward Steichen sobre un negativo de calotipo, que formaba parte de la colección de Victor Barthélemy (París), The Museum of Modern Art, Nueva York



JOHN BULKLEY GREENE, *Tebas, Egipto*, 1854. Copia en papel salado sobre un negativo de calotipo, colección Gilman Paper Company, Nueva York

Paysages, Explorations photographiques (1854). La firma publicó también un álbum con vistas de antiguos edificios de Jerusalén, tomadas por Auguste Salzmänn, como apoyo a una teoría del arqueólogo francés Louis-Frédéric de Saulcy, relativa a saber las fechas de los monumentos por medio de sus materiales físicos. En consecuencia, los calotipos de Salzmänn subrayaban la textura de la argamasa y la piedra.

Blanquart-Evrard también publicó placas individuales por Henri Le Secq y Charles Marville, quienes —como la mayor parte de los calotipistas franceses— habían sido pintores y ahora eran fotógrafos oficiales para el Comité de Monumentos Históricos que dependía del Ministerio del Interior. Sobre la fotografía que hiciera Le Secq del portal esculpido en la catedral de Reims, un crítico llegó a escribir que el tímpano podía ser mejor estudiado en la copia fotográfica que en el sitio mismo, donde la mirada queda abrumada por la gran escala y riqueza del detalle.

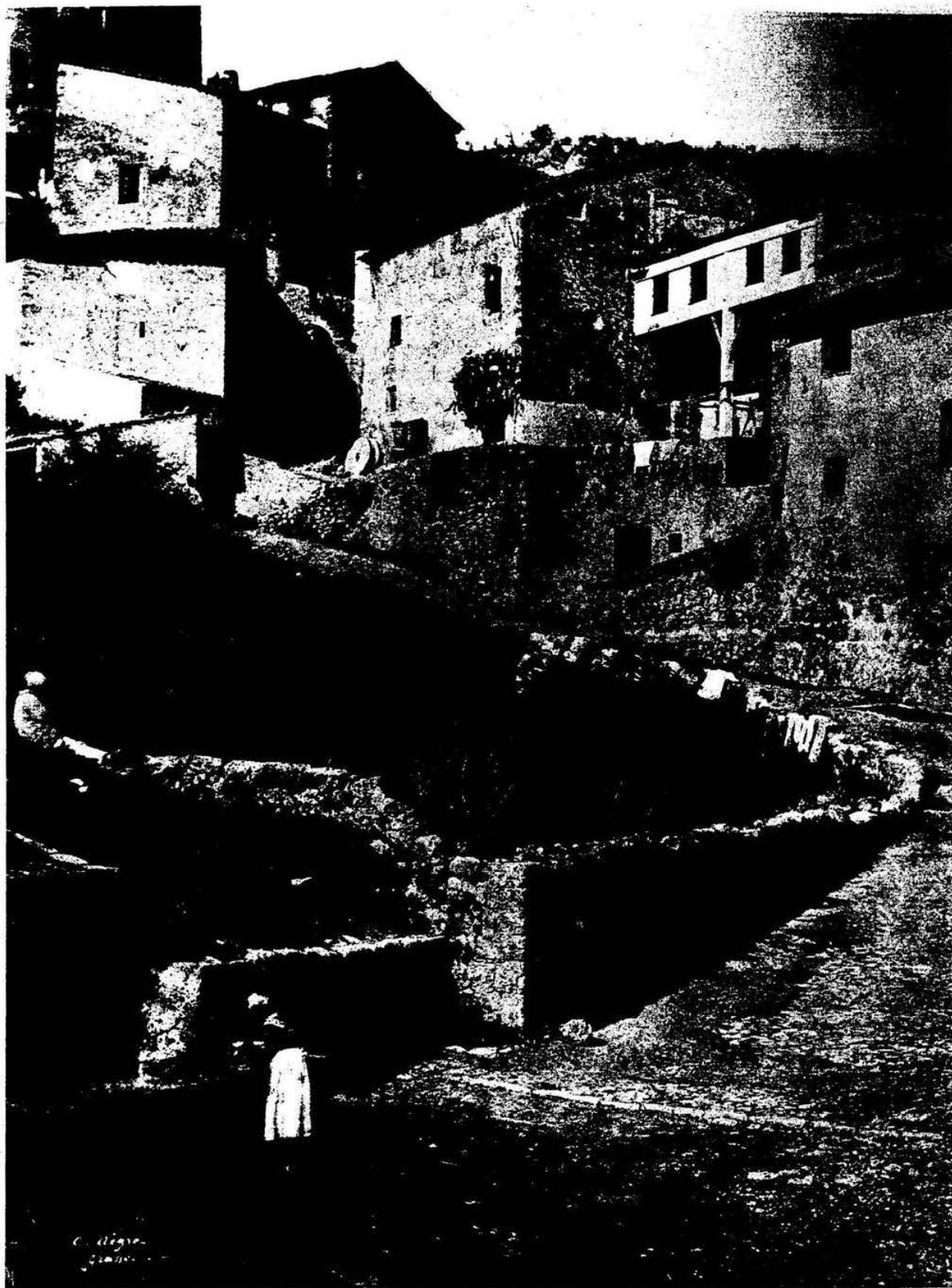
Charles Marville, que fuera ilustrador de libros antes de dedicarse a la fotografía, aportó un toque romántico a su fotografía de la «Porte Rouge» en la catedral de Notre-Dame de París, agregando allí una figura huma-

na no sólo para aportar una sensación de escala, sino para agregar un elemento de nostalgia.

Charles Nègre fotografió a su amigo Le Secq, de pie en una de las torres de esa misma catedral, junto a la gárgola agregada por Viollet-le-Duc en la restauración del edificio. Nègre utilizó negativos particularmente grandes: algunas de sus vistas sobre la catedral de Chartres tienen 29 × 21 pulgadas [aproximadamente 74 × 53 cm]. También hizo hermosos paisajes al sur de Francia, cerca de su lugar de nacimiento en Grasse. También Hippolyte Bayard, tras su frustrado intento de promover en París su sistema de positivo directo, adoptó con marcado éxito el proceso de calotipo.

En Estados Unidos el calotipo nunca fue popular. La mejor obra realizada con negativos de papel fue la de un francés, Victor Prevost, quien llegó a trabajar en Nueva York como colorista para Jeremiah Gurney. Los calotipos de Prevost sobre Nueva York, hechos en 1854, figuran entre las fotografías más antiguas que existen sobre la ciudad.

Frederick y William Langenheim, daguerrotipistas pioneros en Filadelfia, intentaron vencer licencias para el uso de la patente norteamericana de Talbot. En 1849,



CHARLES NÈGRE, *Prensas de aceite en Grasse (Francia)*, 1852. Gelatino-bromuro sobre un negativo de calotipo, colección André Jammes, París



CHARLES NÈGRE, *Autorretrato*, ca. 1850. Gelatino-bromuro sobre un negativo de calotipo, colección Charles Nègre, *ainé*, Grasse (Francia)

William visitó a Talbot en Lacock Abbey y le pagó mil libras esterlinas por los derechos norteamericanos en exclusividad. Él y su hermano señalaron, en un prospecto dirigido a los daguerrotipistas, que los retratos y los paisajes realizados sobre papel eran «carentes de todo brillo metálico» y que podían ser multiplicados «hasta una cantidad ilimitada, con poco gasto o trabajo». Su apelación encontró escasa respuesta. Fracasaron, en parte porque sus resultados no podían ser comparados con los brillantes daguerrotipos, de precisa definición, que gustaban al público norteamericano, y en parte porque los mismos fotógrafos norteamericanos se rebelaban ante la idea de pagar a nadie una regalía por utilizar una licencia.

En Inglaterra, la insistencia de Talbot en el control de su patente se convirtió en una carga casi insoportable para los fotógrafos. Aquél protegía sus derechos y pleiteaba agresivamente contra cualquier persona que hiciera calotipos sin haberle abonado los correspondientes derechos, que oscilaban de 100 a 150 libras esterlinas por año. Los fotógrafos, tanto los aficionados como los profesionales, se sintieron agraviados, y los presidentes de la Royal Academy y de la Royal Photographic Society apelaron conjuntamente a Talbot para que aliviara su presión. En una carta publicada en el *Times* de Londres, el 13 de agosto de 1852, Talbot dejó sin efecto todo control sobre su invención, excepto el uso de ella para hacer retratos con fines lucrativos.

Por entonces se hizo público un nuevo proceso para producir negativos sobre un vidrio recubierto por un colodión sensible a la luz. El proceso no fue patentado, y los retratistas profesionales pensaron que se habían liberado finalmente de tener que pagar por el derecho a hacer fotografías. Pero Talbot pensó que el proceso mismo del colodión era ya una infracción, porque al igual que el calotipo era un sistema de negativo y positivo, y aunque el soporte del negativo fuera vidrio en lugar de papel, la imagen era revelada con ácido pirogálico, que él consideraba idéntico a su solución de «galonitrato de plata». Inició un pleito contra William Henry Sylvester, quien poseía un estudio en Londres bajo el nombre «Martin Laroche», debido a que éste trabajaba con el nuevo proceso de colodión sin licencia sobre calotipo. En 1854 lo llevó ante los tribunales.¹⁰

Los colegas se levantaron en apoyo de Laroche. La defensa intentó probar que Talbot no tenía derecho a la patente que invocaba y, en segundo lugar, que aunque tuviera ese derecho, el proceso del colodión era tan diferente y separado del calotipo que no se podía aducir infracción alguna. Como apoyo de la primera argumentación, presentó pruebas de que Talbot había sido precedido en la invención del proceso fotográfico, con el empleo de ácido gálico, por el reverendo Joseph Bancroft Reade: una argumentación que sólo recientemente se demostró como falsa. Las complicaciones de la fotoquímica dejaron perplejo al juez, quien señaló al jurado: «Es ya suficientemente difícil entender el tema, particularmente porque nada sé sobre él... Lamento decir que este caso me ha mantenido despierto durante toda la última noche». Sin embargo, redujo la segunda acusación a un tecnicismo que resumió para el jurado:

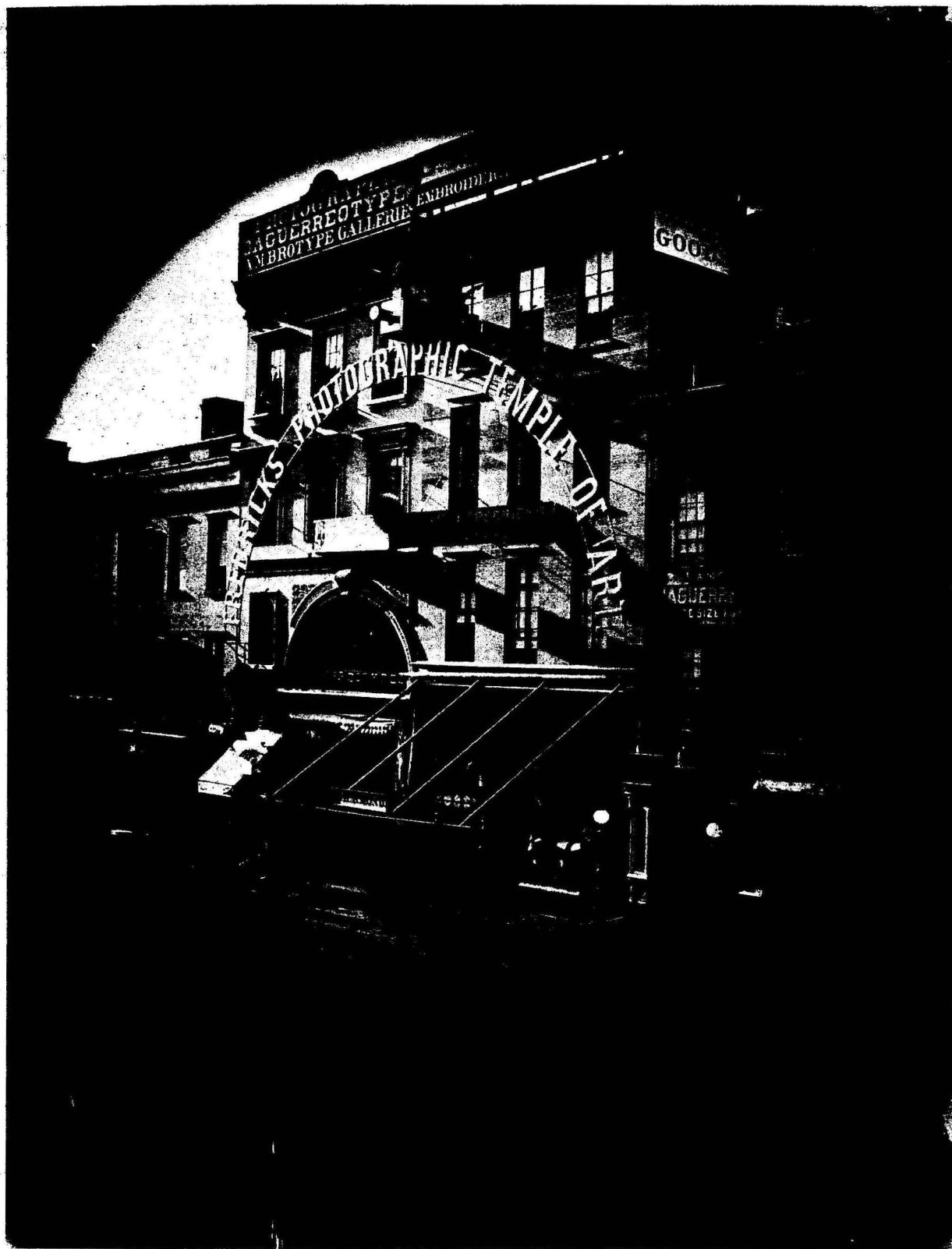
¿Es o no es el ácido pirogálico —aunque pueda diferir en su forma, en su acción ante los reactivos, en su composición— un equivalente al galonitrato de plata? Si lo es, el acusado es culpable; si no lo es, el acusado es inocente.¹¹

Tras una deliberación de una hora, el jurado pronunció un doble veredicto. Resolvió que el acusado era inocente. También resolvió que Talbot era el primero y verdadero inventor del proceso del calotipo, «dentro del sentido de las Leyes de Patentes: es decir, la primera persona que lo reveló al público».

Talbot escribió a su esposa: «El jurado entendió poco del tema, pero confió en el juez, y el juez cayó en tremendos errores... Es imposible que nos quedemos satisfechos...».¹² Pero Talbot no avanzó en ese asunto. Dedicó su atención a perfeccionar un procedimiento para la reproducción fotomecánica de imágenes, que había patentado en 1852 (véase capítulo 14). Cuando falleció en 1877 estaba haciendo traducciones del idioma asirio, y la mejor nota necrológica sobre el inventor del sistema de negativo y positivo en la fotografía no apareció en ninguna revista fotográfica, sino en las *Transactions* de la Society for Biblical Archaeology.



HIPPOLYTE BAYARD, *La Madeleine, Paris*, ca. 1845. Gelatino-bromuro sobre un negativo de calotipo, Société Française de Photographie, Paris



Anónimo, *El «Templo de Arte Fotográfico» de Fredricks*, ca. 1857. Copia en papel salado, colección André Jammes, París

Charles DeForest Fredricks abrió su «Photographic Temple of Art» en el 585 de Broadway (Nueva York) durante 1856; esta foto fue probablemente tomada por uno de sus asistentes

5 • RETRATOS PARA MILLONES

Una nueva época comenzó en 1851 para la tecnología de la fotografía, con la invención lograda por Frederick Scott Archer, un escultor inglés. Era un método de sensibilizar las placas de vidrio con sales de plata, mediante el uso del *colodión*. En el curso de una década, el sistema reemplazó por completo a los procesos del daguerrotipo y del calotipo, alcanzando su reinado supremo hasta 1880 dentro del mundo fotográfico.¹

La imperfección del negativo del calotipo, debido a la textura fibrosa del papel, había sugerido ya antes la utilización del vidrio como distinto soporte para el material sensible a la luz. A fin de adherir las sales de plata al vidrio se probaron varias sustancias, incluyendo la secreción pegajosa de los caracoles, hasta que se consiguió un éxito parcial con la clara de huevo. Estas placas de albúmina —inventadas en 1847 por Claude-Félix Abel Niepce de Saint-Victor, que era primo de Niepce— produjeron excelentes negativos, con un brillo y una fineza de detalle que se aproximaban a los rasgos del daguerrotipo. Podían ser preparadas con anticipación: Felipe A. Beato, un inglés naturalizado, fotografió los motines ocurridos en la India en 1857 con placas que habían sido recubiertas en Atenas y expuestas a la luz meses más tarde. El principal defecto de las placas de albúmina era su escasa sensibilidad. Al comienzo Beato hizo exposiciones de 3 horas, para temas bien iluminados, con una lente de 36 pulgadas, diafragmada al equivalente de $f/72$. Pudo reducir ese plazo a 4 segundos, revelando las placas durante varias horas en una solución saturada de ácido gálico, técnica que no divulgó hasta 1886, mucho tiempo después que el proceso fuera ya obsoleto. Aunque las placas de albúmina nunca se hicieron totalmente populares, se produjeron con ellas algunas notables fotografías arquitectónicas, como la serie de excelentes vistas de París ejecutadas sobre placas de vidrio por Henri Plaut et Renard en 1852, e impresas por H. Fontenoy en su «Imprimerie Photographique» de París.

El colodión es una solución viscosa de nitrocelulosa en alcohol y éter. Se seca rápidamente, formando una película dura e impermeable; primero se la utilizó en medicina, para proteger lesiones menores en la piel. Archer agregó yoduro de potasio al colodión y recubrió con la mezcla una placa de vidrio. Luego, bajo una

luz tenue, sumergió la placa en una solución de nitrato de plata. Los iones de la plata se combinaron con los iones del yoduro, formando dentro del colodión un yoduro de plata, sensible a la luz. Mientras la placa permanecía húmeda la expuso a la luz en la cámara. Luego hizo el revelado en ácido pirogálico; fijó a la placa con hipo, la lavó y la secó. Todas estas operaciones se realizaron rápidamente, antes que el colodión se secara y se convirtiera en resistente ante las soluciones químicas del proceso.² Así, el fotógrafo no podía estar muy lejos del cuarto oscuro, y si trabajaba en el campo, debía llevar consigo alguna suerte de cuarto oscuro —habitualmente un furgón o una tienda, con los elementos químicos y el equipo para el proceso—, así como la cámara, los soportes para placas y un trípode que era esencial, ya que los tiempos de exposición a la luz eran demasiado prolongados para que la cámara pudiera sostenerse en mano. En su *Photographic Manual* de 1863, Nathan G. Burgess escribe:

El tiempo de exposición en la cámara es por completo un asunto de juicio y de experiencia. No pueden fijarse reglas definidas, pero, habitualmente, y con una luz fuerte... bastarán de quince segundos a un minuto.³

Simultáneamente con la placa de colodión —o *placa húmeda*, como se la llamó— se produjeron otras innovaciones técnicas en el diseño de lentes y en los procesos de impresión para las copias.

Las primeras lentes específicamente diseñadas para fines fotográficos fueron las dedicadas al retrato por Petzval, en 1840. Las imágenes formadas por ellas mostraban una pérdida de definición en las esquinas de la placa: era un defecto más teórico que práctico para los retratos, donde los bordes importaban poco. Para el trabajo en exteriores, y especialmente para fotografiar obras de arquitectura, se hacía deseable empero una lente con campo plano y que estuviera libre de aberración esférica, la cual provoca que las líneas rectas parezcan ligeramente curvas. En 1866, dos ópticos, Hugh Adolph Steinheil de Munich y John Henry Dallmeyer de Londres, diseñaron —en forma independiente y simultánea— lentes casi idénticas entre sí, compuestas de dos elementos adheridos, simétricos y enfrentados, con un tope central. La aberración esférica quedaba sumamente corregida y hasta cierto punto el astigmatismo.



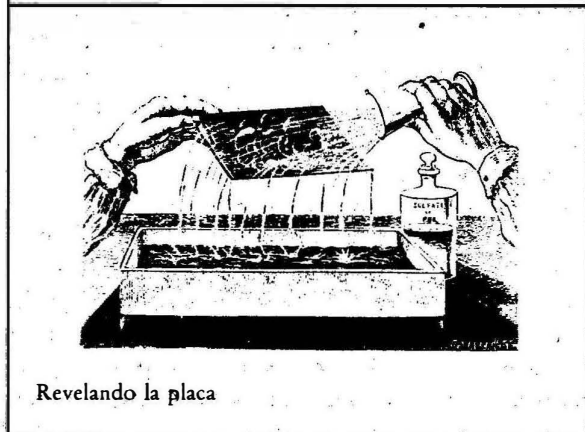
Puliendo la placa



Recubriendo la placa



Sensibilizando la placa



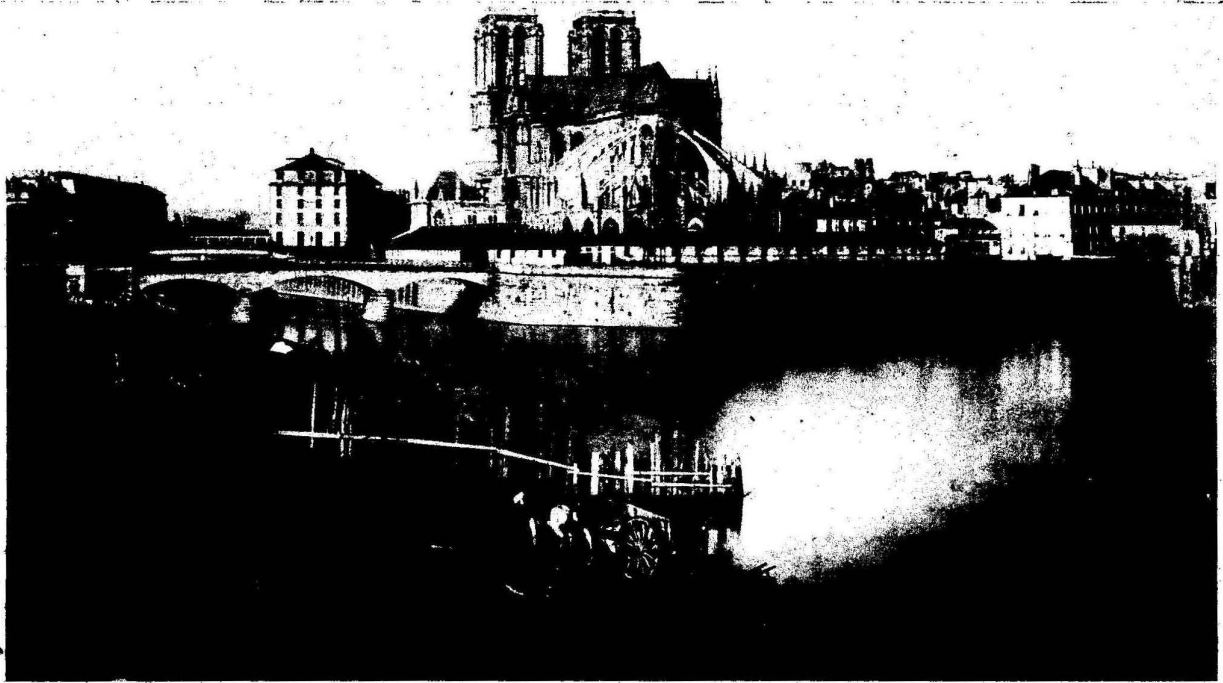
Revelando la placa

Ambas lentes abarcaban un campo de unos 25°, con una abertura de $f/6$ a $f/8$. Steinheil denominó a su lente «Aplanat», mientras Dallmeyer eligió «Rapid Rectilinear», nombre que se hizo genérico cuando su diseño fue adoptado de manera casi universal y se convirtió en la de mayor empleo en fotografía, hasta que fue reemplazada por la anastigmática en 1893.

El *papel a la albúmina*, así llamado porque se preparaba con clara de huevo, se convirtió en el material de impresión más generalmente utilizado. Fue inventado en 1850 por Blanquart-Evrard, propietario de los talleres de impresión de calotipo en Lille. Recubría el papel con clara de huevo, donde había disuelto bromuro de potasio y ácido acético. Una vez seco, el papel se hacía flotar en la superficie de una solución de nitrato de plata, colocada en una bandeja, y se dejaba secar nuevamente. El papel sensibilizado se ponía en contacto con un negativo, dentro de un marco de vidrio, y expuesto a la luz del sol durante varios minutos, a veces incluso horas, hasta que aparecía la imagen. La copia era entonces coloreada a un nítido marrón mediante cloruro de oro; se la fijaba con hipo y luego era debidamente lavada y secada. Para dar a la superficie un lustre brillante, se apretaba habitualmente la copia entre una placa brillante y un cilindro calentado en un quemador.

El papel recubierto, que quedaba preparado para su uso por el fotógrafo, era vendido por sus fabricantes. La cantidad de huevos consumidos era enorme y las empleadas de la fábrica no hacían otra cosa en su jornada que separar las claras de las yemas; éstas eran utilizadas para la preparación del charol. Se afirmó que la Compañía de Albuminización de Dresde, que era la mayor del mundo, consumía sesenta mil huevos por día.

Una seria desventaja del papel con sales y las copias en albúmina era su inestabilidad. Un fijado mal hecho, un lavado inadecuado de los elementos químicos residuales, la contaminación por los ácidos y los compuestos sulfurados sobre las tablas de montura o sobre los adhesivos utilizados para pegar en ellas las copias, eran factores que provocaban con frecuencia que las imágenes se desvanecieran. Esa posible desaparición de la foto provocó alarma y preocupación en la década de 1850. Debía haber, se sostuvo, alguna manera posible de asegurar la permanencia a lo registrado por la cámara. En 1856, Honoré-Théodorice-Paul-Joseph D'Albert, duque de Luynes, arqueólogo francés y rico protector de las artes, ofreció diez mil francos, que serían otorgados por la Société Française de Photographie, bajo la forma de dos premios: uno de 2.000 francos por un proceso de copia fotográfica que la hiciera permanente, y otro de 8.000 francos por una técnica fotomecánica que permitiera la reproducción de las fotografías con la tinta de las imprentas. Tras una larga demora, cuando se estudiaron las pruebas de una cantidad de



HENRI PLAUT, *Vista sobre la catedral de Notre Dame de Paris*, ca. 1852. Copia al papel salado, de H. de Fonteny, sobre un negativo a la albúmina, n.º 9 de *Paris Photographié* (París, 1853), The Museum of Modern Art, Nueva York

experimentadores, ambos premios fueron concedidos a Alphonse-Louis Poitevin. Sus *copias al carbón* cumplían directamente las condiciones del concurso del duque de Luynes, porque el anuncio en el *Bulletin* de la entidad sobre el *petit prix* establecía que

...de todos los elementos... el carbón es el más permanente... Por tanto, si se hiciera posible reproducir imágenes fotográficas en carbón, tendríamos una base para su permanencia, como la tenemos ya en nuestros libros, y eso es lo que podemos esperar y desear.⁴

El segundo proceso de Poitevin, que le reportó el *grand prix*, fue la técnica fotolitográfica que se conoce hoy como *colotipo*, y que será descrita más adelante (véase capítulo 14). Ambos procesos se apoyaban en la propiedad del bicromato de potasio, que podía alterar la solubilidad en agua de coloides tales como la goma arábica, la albúmina y la gelatina, tras su exposición a la luz, un fenómeno que ya era conocido desde mucho tiempo atrás.

En el proceso del carbón, las partículas del mismo se mezclaban con gelatina y bicromato de potasio. El pa-

pel era recubierto por esta emulsión y luego secado. Al ser expuesto bajo un negativo, la gelatina bicromada se hacía insoluble, en proporción a la cantidad de luz recibida. La emulsión que no había sido expuesta pasaba a ser lavada, dejando sólo el pigmento suspendido en la gelatina. Todos los elementos químicos quedaban eliminados y, así, las copias se convertían en permanentes. Sin embargo, los semitonos no eran satisfactorios, y como la exposición debía hacerse por la parte de *atrás* del papel, las imágenes no eran totalmente precisas. Estas deficiencias fueron corregidas por Sir Joseph Wilson Swan, de Newcastle-upon-Tyne (Inglaterra), quien patentó un proceso de transferencia a carbón, en 1864, que se hizo inmediatamente popular. El fotógrafo podía ahora comprar *carbon tissue* (tejido de carbón), que era una delgada hoja de papel recubierta de una gelatina que contenía partículas de carbón o algún otro pigmento. Se la hacía sensible con la inmersión previa en una solución de bicromato de potasio. Una vez seco, el tejido quedaba expuesto al contacto con un negativo, y luego sumergido en agua, junto a otra hoja



Anónimo, *La Cámara Solar «Júpiter» sobre el techo del estudio de Van Stavoren en Nashville (Tennessee)*. Copia en gelatinobromuro, The Astronomical Society of the Pacific, San Francisco

de papel blanco. A continuación se las retiraba y enjuagaba juntas, y nuevamente se las sumergía en agua caliente. La gelatina no expuesta quedaba disuelta, permitiendo que el fotógrafo retirara el soporte de tejido, dejando encima la superficie expuesta. Como la imagen quedaba invertida en sentido lateral, se hacía habitualmente una segunda transferencia en aquellos casos en que la imagen «de espejo» pudiera ser objetable.

Las copias al carbón no sólo eran permanentes, sino que rendían una rica escala de tonos. El término «copia al carbón» pasó a ser incorrecto, porque pronto se hizo asequible una gran variedad de tejidos pigmentados en diversos colores. La Autotype Company, que era la firma licenciataria de Swan en Londres, ofrecía tejidos de más de cincuenta distintos colores; casi todos los fotógrafos preferían los ricos púrpuras y marrones, que combinaban en tono con las populares copias de albúmina.

Aunque casi todas las fotografías del siglo XIX se hicieron mediante copias de contacto, y eran por tanto

del tamaño exacto de sus negativos, la ampliación fue frecuente. Las *cámaras solares*, como se denominó a las ampliadoras diurnas, comenzaron a utilizarse a finales de la década de 1850. El sistema óptico era análogo al de un proyector de diapositivas. Una lente de condensación, del tamaño del negativo, se iluminaba por luz solar directa; la imagen se enviaba por una segunda lente sobre un caballete al que se había sujetado un papel albúmina. El tipo más popular de cámara solar era el contenido en una caja a prueba de luz; podía ser colocada en el exterior, habitualmente sobre el techo del estudio. La exposición duraba horas y hasta días; el trabajo de los aprendices era mantener el aparato orientado hacia el sol.

Se produjeron retratos de «tamaño natural» con una superficie que alcanzaba los 6×10 pies [aproximadamente $1,80 \times 3$ m], si bien tales ampliaciones eran de tan mala calidad que se las debía someter a grandes retoques. En 1864, Marcus Aurelius Root, destacado fotógrafo de Filadelfia, escribió:

Desde que se introdujera la Cámara Solar, las fotografías a tamaño natural y otras ampliaciones han suscitado la atención popular. Por motivos tanto inherentes a ellas como incidentales, estas fotografías requieren, más que cualesquiera otras, alguna ayuda con el toque de un dibujante.⁵

Simultáneamente llegó desde Bélgica la predicción de que «el futuro de la fotografía reside en la solución práctica para la ampliación de pequeñas imágenes fotográficas».⁶ Pero la ampliación no llegó a ser una práctica general hasta que dos décadas más tarde se presentaron los papeles de impresión sensibles.

Un negativo débil, donde el depósito de plata sea ligero de tono y donde las sombras sean transparentes, aparecerá como positivo si se coloca contra un fondo oscuro. Este fenómeno fue observado por Sir John F. W. Herschel en 1839. No se hizo sin embargo ningún uso práctico del método hasta poco después de que Archer publicara los detalles de su trabajo con el proceso en colodión, cuando en la prensa inglesa comenzaron a aparecer artículos sobre esta adaptación de su proceso. El mismo Archer describió claramente «El Blanqueado de Fotos en Colodión como Positivos», cuando publicó en 1854 la segunda edición de su manual.⁷

Estos positivos directos en colodión ofrecían una notable similitud con los daguerrotipos, especialmente si se montaban en el mismo tipo de estuche. Se hicieron muy populares en América. Los detalles técnicos de su producción fueron claramente ofrecidos por J. H. Croucher en su libro *Plain Directions for Obtaining Photographic Pictures* (1853);⁸ en Filadelfia se realizó en 1854 una exposición pública, y un año después Root acuñó la palabra *ambrotipia* para describir el procedimiento. En Boston, James Ambrose Cutting obtuvo tres patentes sobre mejoras: por la adición al colodión de alcanfor y de bromuro de potasio, y por la utilización del bálsamo de abeto para adherir a la placa una capa de vidrio. Con todo vigor, Cutting pleiteó contra aquellos profesionales que utilizaban su técnica sin licencia previa, la cual costaba hasta mil dólares en una ciudad de 5.000 habitantes.

En general, los ambrotipos carecen del brillo de los daguerrotipos, pero eran más fáciles de producir, y el hecho de que el trabajo pudiera ser terminado y entregado en el mismo día era el factor de mayor atracción para los profesionales. El proceso fue efímero. En el *American Journal of Photography* de 1863 se lee: «En la actualidad, se usan menos placas de vidrio que de hierro para los ambrotipos. La palabra *ambrotipo* puede quedar rápidamente anticuada».⁹

El redactor se estaba refiriendo a otra adaptación del proceso de placa húmeda: la conocida *ferrotipia*. En lugar de hacerlo con el vidrio, delgadas hojas de hierro eran recubiertas primero por laca negra y luego con la emulsión sensible a la luz. El inventor del proceso para estas placas en laca, Hamilton L. Smith, asignó su pa-



Anónimo, *El trompatista*, ca. 1855. Ambrotipo, colección Eleanor Coke, Albuquerque



Anónimo, *Soldado de la Guerra Civil*, ca. 1862. Ferrotipo, Chicago Historical Society, Chicago (Illinois)



Anónimo, *Grupo en carruaje, Lynn (Massachusetts), ca. 1885.* Ferro tipo, colección Beaumont Newhall, Santa Fe



HER MAJESTY THE QUEEN

JOHN JABEZ EDWIN MAYALL, *La Reina Victoria, 1861.* Carte-de-visite, colección Beaumont Newhall, Santa Fe

tente de 1856 a William Neff y a su hijo Peter. La fabricación de placas preparadas se inició también en 1856 por los Neff, quienes las denominaron placas *melainotype*, y por Victor M. Griswold, quien eligió la palabra *ferrotype*. El término *tintype*, que se hizo más popular, fue introducido más adelante [Nota: en castellano se ha mantenido el uso de *ferrotipia*].

Como las superficies de las ferrotipias no eran frágiles se las podía enviar por correo; transportar en el bolsillo o montarlas en álbumes, y se procesaban mientras el cliente esperaba. Eran baratas, no sólo porque sus materiales lo eran, sino porque utilizando una cámara de lentes múltiples podían obtenerse varias imágenes con una sola operación. Una vez procesada, la placa se cortaba con tijeras en imágenes separadas.

La ferrotipia era una operación poco premeditada; cuando sus resultados muestran cierto encanto, éste se debe justamente a la falta de refinamiento y a la sencillez un poco ingenua que es característica del arte popular. En ella son comunes los registros de paseos, los recuerdos de amistades, los retratos rígidamente posados de gente campesina contra fondos pintados, mientras los paisajes son escasos. El proceso se mantuvo en los orígenes de la fotografía, como descendiente directo del daguerrotipo. Asimismo, las ferrotipias fueron muy populares: «Es imposible estimar las cantidades que se han hecho y vendido desde 1860», escribió Edward M. Estabrooke en su manual *The Ferrotype and How to Make It*, concluyendo: «Supongo que la cantidad debe exceder a la de todas las otras fotografías juntas».¹⁰

A pesar de la competencia que suponía la imitación directa, ni la ambrotipia ni la ferrotipia acabaron con el daguerrotipo. Esa etapa correspondió a una tercera aplicación de la técnica del colodión, la fotografía *carte-de-visite*, patentada en Francia en 1854 por André-Adolphe-Eugène Disdéri. El nombre alude a su similitud de tamaño con una tarjeta de visita, porque se trataba de una copia en papel, pegada sobre una montura que medía 4 x 2,5 pulgadas [aproximadamente 10 x 7,5 cm]. Para obtener esos pequeños retratos, Disdéri hacía primero un negativo de placa húmeda, con una cámara especial que poseía cuatro lentes y un soporte de placa que podía ser deslizado de izquierda a derecha, o viceversa. Se hacían cuatro exposiciones en cada mitad de la placa, o sea, que se conseguían ocho poses sobre un negativo. Una sola copia del negativo podía así ser cortada en ocho retratos separados. Para esa tarea se utilizaba mano de obra no especializada, y la producción de operador e impresor se multiplicaba por ocho.

Disdéri, que tenía un gran sentido del espectáculo, hizo mundialmente famoso este sistema de producción en serie para el retrato. A los ojos de un visitante alemán, su estudio era «realmente el Templo de la Foto-



ANDRÉ-ADOLPH-EUGÈNE DISDÉRI, *Retrato de una bailarina*, ca. 1860. Copia a la albúmina sin cortar sobre el negativo de una *carte-de-visite*, George Eastman House, Rochester (Nueva York)

grafía: un sitio único por su lujo y su elegancia. Cada día vende de tres a cuatro mil francos en retratos». ¹¹

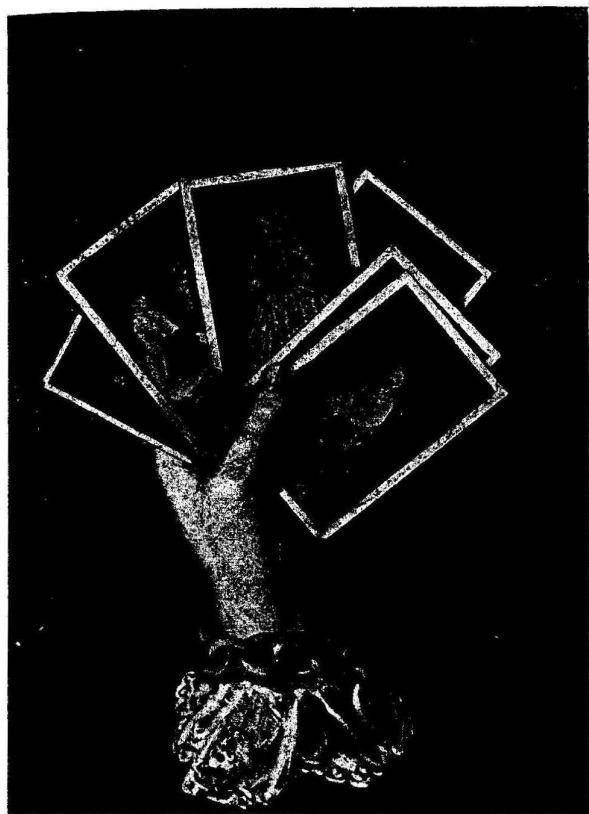
Después que su fortuna fuera el comentario de todo París, Disdéri estaba ciego, sordo y sin un chavo cuando falleció en un hospital público en 1890. Fue la víctima de su propia invención. El sistema que popularizó era tan fácil de imitar que en todo el mundo se hicieron *cartes-de-visite*, de manera mecánica y rutinaria, por fotógrafos que apenas si eran técnicos.

La «cardomanía» o manía por tales tarjetas ¹² llegó a Inglaterra (donde se vendieron 70.000 retratos del Príncipe Consorte, en la semana inmediata a su muerte) y a Estados Unidos (donde se vendían mil copias diarias del comandante Robert Anderson, un héroe popular en la batalla de Fort Sumter).

Al comienzo, la persona era invariablemente retratada de cuerpo entero. Para los norteamericanos, las primeras *cartes-de-visite* importadas de Francia resultaban cómicas. Un veterano daguerrotipista de Nueva York, llamado Abraham Bogardus, recordó que «se trataba de algo muy pequeño: un hombre de pie junto a una

columna acanalada, de cuerpo entero, y su cabeza era el doble de una de alfiler. Me reí de eso, sin pensar que un día no muy lejano haría un millar diario de esos retratos». ¹³

Como retratos, las *cartes-de-visite* poseen, en su mayor parte, un escaso valor estético. No se realizaba ningún esfuerzo para que el carácter de la persona en cuestión apareciera mediante sutilezas de iluminación o tras elegir su actitud y su expresión. Las imágenes eran tan reducidas que los rostros no podían ser estudiados, y la pose era decidida con demasiada rapidez para que se le dispensara una atención individual. A fin de reunir fotografías de parientes, de amigos y de gente famosa, hacia 1860 se iniciaron álbumes cuidadosamente encuadernados. Las tarjetas, que eran de tamaño uniforme para el mundo entero, podían ser fácilmente sujetas en las ranuras de sus hojas. El álbum familiar se convirtió en un objeto habitual del hogar victoriano, con el resultado de que hasta hoy han perdurado grandes cantidades de *cartes-de-visite*. Como documentos de época, tienen a menudo gran encanto e interés.



Anónimo, *Un manojo de cartes-de-visite*, ca. 1865. Collage, Christie's South Kensington Ltd., Londres

Es a fotógrafos más serios, que trabajaron con formatos mayores, que debemos volvernos para encontrar los mejores retratos de mediados de siglo. Especialmente en Francia, toda una escuela de fotógrafos desarrolló un estilo audaz y vigoroso, muy adecuado para interpretar a aquellas personalidades tan individuales que convirtieron a París en un centro del mundo literario y artístico.

Los más prominentes entre esos fotógrafos han sido mayormente los jóvenes románticos del Barrio Latino, que atravesaban *la vie de bohème* como pintores de segunda clase, como caricaturistas y como escritores. Nadar, cuyo verdadero nombre era Gaspard-Félix Tournachon, realizó bocetos y escribió artículos para revistas cómicas, y fundó una nueva, que llamó *La Revue Comique*. En 1851 planeó publicar cuatro grandes litografías, con caricaturas levemente ridículas sobre un millar de prominentes parisinos. Comenzó así a coleccionar cientos de retratos para ese amplio «Panthéon-Nadar». Algunos de ellos eran sus propios apuntes y otros eran de un plantel de dibujantes que había reunido para ese propósito. Algunos dibujos fueron aportados por las mismas personas retratadas. La primera hoja, que medía 28 × 37 pulgadas [aproximadamente 71 × 94 cm] y que contenía 249 retratos satíricos, apa-

reció en 1854. Fue recibida con entusiasmo por la prensa y el público. La piedra de esa litografía fue reelaborada en 1858; algunos de los temas fueron suplantados por figuras de actualidad, como el pintor Eugène Delacroix, el ilustrador Gustave Doré, el compositor Gioacchino Rossini, y son copias directas de fotografías elaboradas por el mismo Nadar. Éste había dominado rápidamente la técnica del colodión y en 1853 comenzó a fotografiar a la gente famosa que se acercaba a su estudio, el cual se convirtió en uno de los lugares favoritos de reunión para el pensamiento político liberal.¹⁴ Su estilo retratista era simple y directo: posaba a cada uno contra fondos lisos, bajo una alta claraboya, habitualmente de pie y a tres cuartos de cuerpo. Los rostros aparecen fotografiados en forma directa e incisiva, lo que se debe en parte a que conocía muy bien a cada persona, pero sobre todo al poder de su visión. En 1856 escribió:

La fotografía es un descubrimiento maravilloso, una ciencia que ha atraído a los mayores intelectos, un arte que excita a las mentes más astutas... y que puede ser practicada por cualquier imbecil... La teoría fotográfica puede ser enseñada en una hora y su técnica básica en un día. Pero lo que no puede ser enseñado es tener el sentimiento de la luz... Es la forma en que una luz cae sobre un rostro lo que usted como artista debe capturar. Ni tampoco puede ser enseñado cómo captar la personalidad de cada persona. Para producir un parecido íntimo, y no un retrato trivial ni el resultado de un mero azar, usted debe ponerse en comunión con esa persona, medir sus pensamientos y su carácter mismo.¹⁵

Nadar era un trabajador incesante y enérgico. Mientras se dedicaba al retrato, continuaba ilustrando libros y escribiendo novelas. Experimentaba sin cesar. Figuró entre los primeros que fotografiaron con luz eléctrica y produjo una documentación del París subterráneo, con sus catacumbas y sus cloacas. Fue el primero que hizo una fotografía desde un globo, en 1858.

La aeronáutica llegó a ser su obsesión. Construyó uno de los mayores globos del mundo, «Le Géant», tan grande que tenía una plataforma de dos plantas para los viajeros. Estuvo a punto de perder con él su vida, cuando el globo quedó sin control en un vuelo sobre Hano-ver (Alemania), siendo arrastrados él y sus compañeros unas 25 millas sobre campo abierto. Vio que el futuro de la aeronáutica estaba en vehículos impulsados por energía, y creó una sociedad dedicada a alentar esa experimentación. Uno de los miembros hizo una demostración con un pequeño helicóptero impulsado a vapor, en el nuevo y amplio estudio que abrió en el elegante Boulevard des Capucines, en 1860. Sobre el frente del edificio había un letrero que por las noches quedaba iluminado con gas y que tenía una sola palabra: NADAR. Por dentro y por fuera, el estudio estaba pintado de rojo, y Nadar solía vestirse con ropas rojas, para proclamar sus simpatías con la izquierda republicana y liberal. Su equipo estaba compuesto por 26 empleados:



NADAR, *Théophile Gautier*, 1857. Copia al papel salado, antes perteneciente a la colección Georges Siroton, París



NADAR, *La esposa del fotógrafo*, 1853. Cópia en gelatino-bromuro sobre un negativo en colodión, Caisse de Monuments Historiques, París, colección de la Fundación Menil, Houston

El personal puede ser descrito así: Nadar, quien recibe, para la dirección de su *atelier*, la ayuda de uno de los más estimados fotógrafos belgas, Walter Damry, de Lieja; Paul Nadar, quien, aunque sólo tiene 18 años, es ya un hábil operador y ayuda activamente a su padre; dos ayudantes y un muchacho completan el servicio que confecciona los negativos; cuatro impresores y encargados de dar los tonos; seis retocadores de negativos; tres artistas para retocar las copias positivas; tres mujeres para montar las fotos, dos damas para atender al público y llevar los libros; finalmente, cuatro sirvientes de ambos sexos. Tal es el conjunto del efectivo laboral a las órdenes del celebrado artista, que desafía a la competencia y supera las dificultades de ese arte.¹⁶

El estudio de Nadar era un típico establecimiento fotográfico como los existentes en las principales ciudades del mundo. La demanda y la competencia hacían económicamente indispensable la división de tareas. El fotógrafo que firmaba el producto final rara vez hacía otra cosa que disponer las poses, y tampoco lo hacía siempre. Era el ejecutivo principal y el director artístico de un personal sumamente preparado. Estamos tan acostumbrados a pensar en la pintura, en la escultura y en el dibujo como obra de individuos dotados, que se hace difícil apreciar la obra de equipo que existió tras las fotos de muchos famosos fotógrafos. A menudo el nombre del estudio vendía el producto: se convertía en una marca de fábrica. Por ejemplo, en el lejano Perú, el fotógrafo Eugenio Maunoury se jactaba de ser «agente de la Casa Nadar de París», y en las *cartes-de-visite* de indios estampaba la audaz inicial «N» en rojo.

Existe un curioso paralelo entre las carreras de Nadar y de su contemporáneo Étienne Carjat, quien realizó muchos de los mejores retratos de la época. Igual que Nadar, el segundo era caricaturista y director de revistas. Igual que él, era amigo de artistas y escritores, que se reunían en el estudio que abrió en 1860. Quizás el éxito que ambos fotógrafos obtuvieron con el retrato se debió parcialmente a su habilidad con la caricatura, la cual necesita reconocer los rasgos esenciales de un rostro, con los que se revela el carácter de una persona. Menos ostentoso y menos espectacular, Carjat fue sin embargo muy popular; solamente en el año 1866 hizo un millar de retratos. Es apreciado por sus retratos de Daumier, Courbet y Baudelaire.

Un enfoque más deliberado se ve en los retratos del escultor francés Antony-Samuel Adam-Salomon. Ponía a sus modelos bajo una alta luz lateral, que a partir de allí pasó a ser llamada «iluminación Rembrandt». Los rodeaba de paños de terciopelo, para que el efecto fuera más pictórico. Y montaba las copias sobre tarjetas azules, en las que estaba impresa la leyenda «compuesta y fotografiada por el escultor Adam-Salomon».

Alphonse de Lamartine, que en cierta ocasión denominó la fotografía como un «plagio de la naturaleza», confesó que

Tras admirar los retratos tomados en una explosión de luz de sol por Adam-Salomon, el sensible escultor que ha abandona-



EUGENIO MAUNOURY, *Indio peruano*, ca. 1860. *Carte-de-visite*, George Eastman House, Rochester (Nueva York)

Al dorso de esta tarjeta, Maunoury dice ser «Agente de la Casa Nadar de París»

do a la pintura, no sostenemos ya que la fotografía sea un oficio: es un arte, es más que un arte, es un fenómeno solar, donde el artista colabora con el sol.¹⁷

Cuando algunas copias de obras de Adam-Salomon fueron llevadas a la Photographic Society de Edimburgo, se suscitó una discusión. ¿Se debía su efecto al retoque? El problema sólo fue resuelto gracias al examen microscópico de esas copias; en verdad, Adam-Salomon había hecho retoques.

El retoque había sido un tema de controversia desde que Franz Hanfstaengl, el principal fotógrafo retratista de Alemania, mostró en la Exposición Universal de París (1855) un negativo retocado, con una copia realizada antes y retocada después. Ése fue, recordó Nadar, el inicio de una nueva época para la fotografía. Tan difícil se hacía creer que las modificaciones habían sido hechas sobre el negativo y no sobre la copia, que una de las de Hanfstaengl fue probada con el método bastante extremo de borrar enteramente la imagen plateada mediante cianuro de potasio: no se encontró rastro alguno de tinta china.

Aunque casi todos los fotógrafos creían que esa práctica era «detestable y costosa», para citar a Nadar, el retoque se convirtió en una práctica rutinaria, porque



ÉTIENNE CARJAT, *Charles Baudelaire*, ca. 1863. Copia al papel salado, colección Harry H. Lunn, Jr., Washington, D.C.

las personas que posaban ahora exigían que el registro a menudo duro y directo de la cámara se aliviara, que se quitaran los defectos faciales y desaparecieran las arrugas de la edad. Además de retocar el negativo, las copias eran a menudo pintadas con pigmentos opacos; cada uno de los principales estudios solía emplear a diversos artistas como «coloristas».

En Norteamérica, los mejores retratos procedieron de los estudios que poseían antiguos daguerrotipistas. Brady continuó coleccionando retratos de personas célebres; entre las mejor conocidas están las muchas fotografías de Abraham Lincoln, a quien se atribuye haber dicho una vez que su discurso en la Cooper Union y las fotografías de Brady le llevaron a su puesto en la Casa Blanca. El 9 de febrero de 1864, Lincoln posó para el retrato que en la actualidad se utiliza en el billete norteamericano de cinco dólares. La pose es una de las varias realizadas para el pintor Francis B. Carpenter, quien hizo constar en su diario que el operador fue Anthony Berger, del equipo de Brady.

Hacia 1860, los fotógrafos retratistas comenzaron a colocar fondos pintados y complicados, en lugar de las simples pantallas lisas que estaban detrás de casi todas las poses, desde los días del daguerrotipo. Se introdujeron las utilerías de cartón: columnas acanaladas, cercas rústicas, rocas y montículos sobre una hierba artificial. Las sillas de pose fueron ingeniosamente diseñadas para el ojo de la cámara, a veces con diferente ornamentación a cada lado y habitualmente con dispositivos para descansar la cabeza. El pequeño formato de la *carte-de-visite* cedió en popularidad a tamaños mayores, especialmente ante la *fotografía de gabinete*, una pulida copia de 5,5 x 4 pulgadas [aproximadamente 14 x 10 cm] sobre una montura de 6,5 x 4,5 pulgadas, que se presentó en Inglaterra por vez primera en 1866. La demanda de fotografías publicitarias para actores y actrices llevó a la especialización en esa tarea. En su mayor parte, las fotografías teatrales debieron su efecto al actor. En el estudio se imitaban los decorados del escenario, y el actor jugaba su papel ante la cámara; el éxito de la



NAPOLÉON SARONY, *Sarah Bernhardt*, ca. 1880. Copia a la albúmina, George Eastman House, Rochester (Nueva York)

fotografía se debía mayormente a la fuerza con que el interesado proyectaba su personalidad.

Uno de los más pintorescos fotógrafos teatrales fue Napoleón Sarony, nacido en Canadá en 1821, el mismo año en que murió su famoso homónimo. En 1846, Sarony se asoció con Henry B. Major, fundando la empresa litográfica Sarony & Major en Nueva York. En 1856 visitó a su hermano Oliver Francis Xavier Sarony, que era fotógrafo en Inglaterra, con el resultado de que él también se hizo fotógrafo y abrió su propio estudio en Birmingham. Volvió a Nueva York en 1864; sus retratos de estudio, marcados por su florida firma, se hicieron famosos. Disponía la pose de las personas y las dirigía, utilizando el halago, la amenaza, la mímica, para hacer aflorar sus posibilidades histriónicas. A diferencia de los fotógrafos que poseían estudios grandes, Sarony dio crédito completo a su operador Benjamin Richardson. «Si yo dispongo una posición —dijo en una entrevista— y la cámara está bien, mi asistente de tanto tiempo atrás, Richardson, es capaz de apresar mis ideas con tanta destreza y rapidez como sea necesario».¹⁸ El mismo operador recordó:

A veces, cuando las cosas estaban tranquilas bajo la claraboya, se escuchaban repentinamente sus pasos en la escalera, segui-

do por media docena de personas. «Pon una placa allí, muchacho», decía, o también «Hola, hola, Excelencia», y todo se animaba durante un rato. Cuando fotografió al boxeador Jim Mace, durante su primera visita a este país, comenzó a bailar en su derredor, golpeándole en el pecho y en las costillas, de una manera que asombró al campeón, y éste lo disfrutó.¹⁹

Sarony se quejaba del ajetreo del negocio. «Piense en lo que debo sufrir... imagínese mi desesperación. Todo el día debo disponer poses y hacer arreglos para esas fotografías eternas. Éstas me dominan. Sólo debería pensar en mí; mientras, me quemo y sufro, y me muero por algo que es verdaderamente arte. Todo mi arte en la fotografía es algo que valoro como nada en absoluto. Quiero hacer fotos sacadas de mí mismo, agrupar un millar de formas que pueblan mi imaginación. Eso me aliviaría; lo otro me oprime».²⁰ Y así pasaba sus pocos momentos libres en lo que él llamaba su «guarida», dibujando al carbón, con temas tales como *Venus en el baño* y *La Virgen vestal*.

Existieron otros fotógrafos que sentían cómo la cámara les ofrecía la oportunidad de rivalizar con el pintor, y se dispusieron a emular al otro arte más antiguo, mayormente por vía de imitación.



GUSTAVE LE GRAY, *La gran ola, Cette*, 1865. Positivado combinado a la albúmina, colección Paul F. Walter, Nueva York, en préstamo al The Museum of Modern Art, Nueva York

6 • FOTOGRAFÍA Y ARTE

En 1861 un crítico inglés, en un artículo «On Art-Photography», escribió: «Hasta ahora la fotografía se ha contentado principalmente con representar a la Verdad. ¿No puede ampliarse su horizonte? ¿Y no puede aspirar también a delinear la Belleza?». Así alentó a fotógrafos a que produjeran imágenes «cuyo objetivo no era meramente entretener, sino instruir, purificar y ennoblecer».¹

Ya se habían intentado alegorías. En 1843, John Jabez Edwin Mayall, de Filadelfia, elaboró diez daguerrotipos que ilustraban la Plegaria al Señor, siendo aclamados por la prensa inglesa dedicada al arte, cuando los mostró en Londres algunos años después. En 1848, el mismo Mayall produjo seis placas basadas en *El sueño del soldado*, un poema de Thomas Campbell. En la Gran Exposición de 1851, realizada en el Crystal Palace de Londres, otros daguerrotipistas norteamericanos exhibieron imágenes alegóricas. Por ejemplo, Martin M. Lawrence mostró una placa de 13 x 17 pulgadas [aproximadamente 33 x 43 cm] con tres modelos que miraban a la izquierda, al frente y a la derecha, titulada *Pasado, presente y futuro*; la placa se inspiraba, dijo, en el cuadro en miniatura de Edward Green Malbone, *Las horas*. Ese daguerrotipo fue uno de los varios que reportaron a Lawrence una medalla como premio, pero en verdad las placas habían sido ejecutadas por Gabriel Harrison, que había sido su operador, y que después protestó: «¿Por qué no dar el nombre del operador que las confeccionó?», señaló en una carta publicada por el *New York Tribune*.²

En la obra de Hill y Adamson hay muchos calotipos con amigos suyos, vestidos con armaduras y con hábitos de monjes, representando pasajes de las novelas de Sir Walter Scott. Estos cuadros, como los daguerrotipos alegóricos, obtenían su efecto con la elección, la vestimenta y la pose de los modelos; eran registros de *tableaux vivants* o de representaciones teatrales de aficionados. En iluminación y en técnica eran trabajos rutinarios que se adelantaban a la fotografía teatral.

Al perfeccionarse el proceso del colodión, un número en crecimiento de aficionados se interesó por la fotografía. Con ellos apareció una visión más amplia de los temas artísticos que la que poseía el profesional común. En 1853 se fundó la Photographic Society de Londres (que en 1894 pasaría a llamarse Royal Photographic So-

cietiy of Great Britain). Su primer presidente, Sir Charles Lock Eastlake, era personalmente un aficionado, y aunque la masa social se dividía entre quienes practicaban la fotografía como vocación y quienes lo hacían como profesión, se escuchaba hablar con mayor frecuencia a los aficionados. En la primera reunión, Sir William John Newton, pintor de miniaturas en la corte, dio una charla para los miembros bajo el título «Sobre la fotografía en una visión artística».³ Negó el papel de la fotografía como arte independiente, y a aquellos fotógrafos que realizaban estudios para ser luego utilizados por pintores les pidió que pusieran la imagen ligeramente fuera de foco.

El concepto no era nuevo. En 1843, a los daguerrotipistas se les instruyó para que utilizaran una abertura de lente relativamente grande cuando realizaran un retrato de una persona con arrugas, «a fin de obtener esa semejanza suave y bastante vaga que los pintores llaman *flou*».⁴ Pero la recomendación de Sir William llevó a una controversia tan acalorada que, en una reunión posterior, recordó a los miembros que él se había referido a las fotografías hechas *para uso de los artistas*: cuando se hicieran como documento, la imagen más enfocada será la mejor, dijo.

Las emulsiones de yoduro de plata en esa época sólo eran sensibles a los rayos azules del espectro y a los que estuvieran más allá del azul. Era imposible fotografiar objetos que reflejaran *solamente* el rojo o el verde; una bandera roja brillante, con una cruz verde en el medio, aparecería totalmente negra en una copia. Pero los colores puros y monocromáticos rara vez se encuentran en la Naturaleza, si se exceptúa el arco iris. Casi todos los colores incluyen el azul, en proporciones diversas. En los cielos, el azul es color predominante, con lo que los cielos quedan sobreexpuestos y sin nubes si se ha dado tiempo suficiente al registro de los rasgos de un paisaje. Con una sobreexposición extrema, un negativo se revertirá en un positivo. La exposición directa al sol producirá a menudo un disco transparente en el negativo, que aparecerá como amenazadoramente negro en la copia. Por ello esta inversión de tonos es conocida como *solarización*. Debido a este fenómeno, los cielos en los negativos de placa húmeda para paisajes no son negros de manera uniforme, sino que han dado zonas de baja densidad, dando una apariencia moteada a la co-



DAVID OCTAVIUS HILL/ROBERT ADAMSON, *John Henning y la hija de Lord Cockburn*, en una escena de la novela «El anticuario» de Sir Walter Scott, ca. 1845. Copia al papel salado sobre un negativo de calotipo; cortesía de Arthur T. Gill, Eastbourne (Inglaterra)

pia. En consecuencia se los retocaba generalmente en los contornos, con pintura opaca, mientras la zona restante del cielo quedaba protegida con una máscara de papel.

Una alternativa para el fotógrafo era hacer dos negativos de un paisaje: uno de ellos se exponía para los contornos del terreno y el otro, expuesto durante un plazo mucho más breve, para registrar cielo y nubes. Los dos negativos eran luego superpuestos, haciéndose parte de la copia con uno y parte con el otro.

Esta técnica, que llegó a denominarse *copia por combinación*, parece haber sido la utilizada por Gustave Le Gray, de París, para producir sus intensos paisajes marinos, que fueron sumamente elogiados cuando se exhibieron en Londres en 1856. Tirar copias múltiples, partiendo de diversos negativos, fue una tarea llevada al extremo por Oscar Gustave Rejlander, un sueco que trabajaba en Wolverhampton (Inglaterra), con una foto alegórica de 1857 titulada *The Two Ways of Life* [Las dos sendas de la vida].⁵ Concibió un vasto escenario en el que se desarrollaba una alegoría

...representando a un venerable sabio que introducía dos hombres jóvenes a la vida; el primero, que es calmo y plácido,

se vuelve hacia la Religión, la Caridad, la Industria y las otras virtudes, mientras el otro corre locamente desde su guía hacia los placeres del mundo, tipificados por varias figuras que representan el Juego, el Vino, la Lujuria y otros vicios; lo cual termina en el Suicidio, la Locura y la Muerte. El centro de la figura, al frente y entre ambos bandos, representa el Arrepentimiento, con el emblema de la Esperanza.⁶

Rejlander habría necesitado un enorme estudio y muchos modelos para hacer esa fotografía con un solo negativo. En lugar de ello, requirió los servicios de un grupo de cómicos ambulantes, y los fotografió por partes, a las escalas apropiadas para la distancia del espectador a la que aparecerían. En otros negativos registró modelos del escenario mismo. Hizo un total de treinta negativos, a los que superpuso de tal forma que se combinaran juntos, como un *puzzle* fotográfico. Luego, colocando trabajosamente una hoja de papel sensible, para adecuarla por turno a cada negativo, tiró las copias, una tras otra, en las posiciones apropiadas. Le llevó seis semanas llegar a la copia final, que medía 31 x 16 pulgadas [aproximadamente 79 x 41 cm]. La hizo expresamente para mostrarla en la Exposición de Tesoros del Arte, que se realizó en Manchester en 1857. Este ambicioso evento fue una de las más importantes exposiciones artísticas del siglo XIX. Se erigió un edificio especial, que rivalizaba con el Crystal Palace de Londres, y allí se instaló, mediante donaciones, una muestra de mil cuadros de Antiguos Maestros, ordenados cronológicamente, más una cantidad igual de pinturas contemporáneas, así como también dibujos, grabados, objetos artísticos de Persia, India y China, esculturas de marfil. Que se hayan incluido 600 fotografías en esa magna exposición es un tributo a la posición ascendente que el nuevo medio de expresión conseguía en el mundo artístico. Pero aún más influyente fue el hecho de que la Reina Victoria comprara el cuadro *The Two Ways of Life* de Rejlander. Fue proclamado como «una imagen magnífica, decididamente la más notable fotografía de su clase que se haya producido».⁷ Rejlander consideraba su obra como un ejemplo de la utilidad de la cámara para los pintores, que permitía trazar un primer boceto para una composición elaborada, y dijo que no podía pensar en otro tema que le permitiera describir mejor las «diversas figuras vestidas, así como exponer las hermosas líneas de la figura humana».⁸ La desnudez no era entonces universalmente aceptada; sólo la parte decente de la fotografía fue mostrada en la exposición anual de la Photographic Society de Edimburgo.

Rejlander realizó una gran cantidad de estudios de caracteres, golfos callejeros, grupos genéricos y también autorretratos con gestos teatrales. Y en el fondo era un actor, pues se deleitaba en ficciones tales como fotografiarse a sí mismo representando a Garibaldi, que era por aquel entonces un popular héroe italiano. También le gustaba capturar ante la cámara emociones co-



OSCAR GUSTAVE REJLANDER, *Las dos sendas de la vida*, 1857. Positivado combinado a la albúmina, The Royal Photographic Society, Bath (Inglaterra)



OSCAR GUSTAVE REJLANDER, *Momentos difíciles*, 1860. Positivado combinado a la albúmina, George Eastman House, Rochester (Nueva York)

Sobre la montura, Rejlander escribió: «Una foto espiritista»



HENRY PEACH ROBINSON, *Fading Away* [Desapareciendo]. Positivado combinado a la albúmina, George Eastman House, Rochester (Nueva York)

mo el miedo y el disgusto. Algunas de estas imágenes fueron utilizadas por Charles Robert Darwin para ilustrar su libro *La expresión de las emociones en el hombre y en los animales* (1872). Utilizó igualmente algunas de las fotografías de niños que hiciera Rejlander: una de ellas, con una criatura que llora de manera un poco cómica, llegó a ser tan popular que se vendió, aparentemente, hasta un cuarto de millón de copias. Rejlander realizó asimismo la que pudo haber sido una de las primeras fotografías de deliberada doble exposición, titulada *Hard Times* [Tiempos difíciles].

Henry Peach Robinson, un pintor y grabador que en 1852 y en Leamington (Inglaterra) adoptó la profesión de fotógrafo, se hizo primeramente famoso con *Fading Away* [Desapareciendo], una copia fotográfica combinada, que muestra a una muchacha agonizante ante sus padres afligidos. Sobre el cartón escribió:

Must, then, that peerless form
Which love and admiration cannot view
Without a beating heart; those azure veins,
Which steal like streams along a field of snow,
That lovely outline, which is fair
As breathing marble, perish?

Shelly

¿Debe entonces, esa forma sin par
A la que el amor y la admiración no pueden ver
Sin un corazón latente; esas venas azules,
Que surcan como corrientes un campo de nieve,
Ese adorable perfil, que es noble
Como un mármol que respira, perecer?

La copia fue tirada sobre cinco negativos. Robinson manifestó que la modelo principal «era una hermosa muchacha saludable de unos catorce años de edad, y la fotografía fue hecha para ver hasta dónde se la podía hacer aparecer cerca de la muerte». ⁹ El público quedó mal impresionado por el tema; se consideraba de mal gusto representar una escena tan penosa. Aunque tal crítica ya no parece válida, no debemos ignorarla como sentimentalismo victoriano. Temas mucho más penosos se pintaban en aquellos días. Pero el mismo hecho de que se tratara de una fotografía suponía que se trataba de la representación de algo real, y así la escena pasaba a ser vista literalmente. Su artificio no escapó a la crítica. «Míresela fijamente durante un minuto —dijo la *Literary Gazette* a sus lectores— y toda realidad 'desaparecerá', mientras el maquillaje se deja advertir cada vez más.» ¹⁰ Tales críticas, cuando eran extendidas, se hacían desalentadoras. En 1859, Rejlander escribió a Robinson:

Estoy cansado de la Fotografía para el público, particularmente de las fotos de composición, porque allí *no puede haber ventaja* ni honor, sino cavilación y deformación. La próxima Exposición, por tanto, no deberá contener sino Ruinas con Hiedras y otros paisajes, aparte de retratos. Y entonces, punto. ¹¹

Pero Robinson produjo grandes cantidades de fotografías artísticas: publicaba una cada año. Su influencia se hizo sentir aun más por sus prolíficos textos. Su *Pic-*

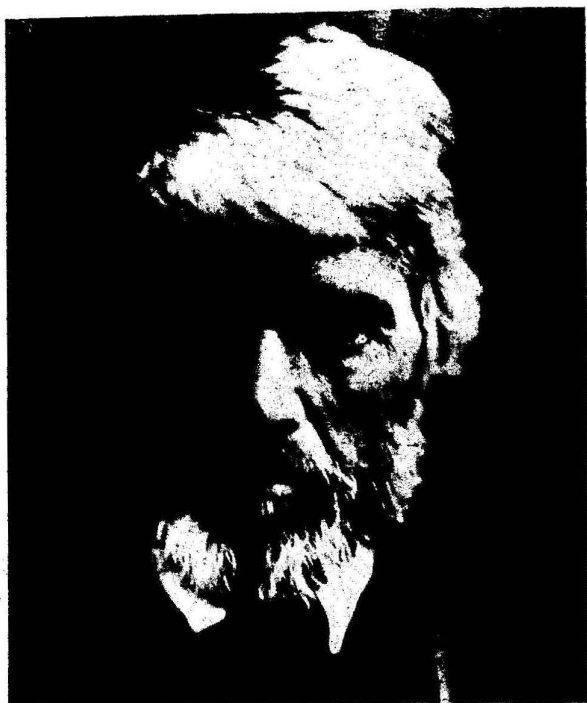


HENRY PEACH ROBINSON, *Paseando*, 1887. Positivo combinado a la albúmina, con el boceto de Robinson para su producción, The Royal Photographic Society, Bath (Inglaterra)

torial Effect in Photography, un libro de 1869,¹² fue publicado en una edición tras otra, y traducido al francés y al alemán. El libro, que es un cómodo manual para la realización de fotografías artísticas, se basaba en reglas académicas para la composición. El texto de Robinson estaba ilustrado por sus propias fotografías y sus grabados, así como reproducciones de cuadros por Benjamin West, J. M. W. Turner, William Mulready, Sir David Wilkie y otros pintores victorianos, incluyendo al ilustrador Myles Birket Foster. Su objetivo declarado era

...fijar las leyes que gobiernan —en la medida en que se puedan aplicar leyes a un tema que depende en cierta medida del gusto y del sentimiento— la disposición de una fotografía, para que tenga el máximo posible de efecto pictórico, e ilustrar con ejemplos aquellos amplios principios sin los cuales la imitación, por minuciosa y fiel que sea, no habrá de ser pictórica y no se elevará a la dignidad del arte.¹³

Forzar la imagen de la cámara para que se conformara a tales conceptos académicos formales era algo que requería ingenio y habilidad de manipulación. Robinson comenzaba habitualmente dibujando un boceto de la composición final. Si se trataba de una copia combi-



JULIA MARGARET CAMERON, *Thomas Carlyle*, 1867. Copia a la albúmina, The National Portrait Gallery, Londres

Al recibir este retrato, Carlyle escribió a la señora Cameron: «Es como si de repente comenzara a hablar, terriblemente feo y abatido»

nada, hacía posar separadamente a los modelos. Sin embargo, no todas sus tomas eran impresas tras varios negativos; muchas fotografías de grupo fueron interpretadas por modelos en su estudio. En la misma época en que los pintores llevaban sus caballetes al aire libre, Robinson estaba construyendo la naturaleza debajo de la claraboya: los matorrales se montaban sobre una plataforma móvil, el arroyuelo se improvisaba con el desagüe del laboratorio, las nubes se pintaban sobre las cortinas del fondo. Al fotógrafo principiante, Robinson le comunicó que

...cualquier «artimaña, truco y conjura», de la clase que sea, está permitida al fotógrafo, para que *pertenezca a su arte y no sea falsa respecto a la naturaleza*... Es un deber imperativo evitar lo malo, lo pobre y lo feo, y el objetivo será elevar a su tema, evitar formas extravagantes, corregir lo que no sea pictórico.¹⁴

Existía una curiosa dualidad en los textos y las obras de estos pintores-fotógrafos. En una página, Robinson escribió que las fotografías hermosas podían ser realizadas «con la mezcla de lo real y lo artificial»¹⁵, y en otra página elogiaba «esta perfecta verdad, esta expresión absoluta de luz y sombra y forma... que está más allá del alcance del pintor y del escultor».¹⁶ Hughes, un crítico del siglo XIX, aunque elogiaba la obra de Rejlan-

der y de Robinson, se rebelaba vigorosamente contra las copias tiradas por combinación:

Cuando un artista concibe una brillante idea y se apresura a volcarla sobre la tela, suspira al verse obligado a trabajar por partes, al no poder ejecutar, con un solo trazo de su pincel, la idea que está en su mente. La orgullosa jactancia de la fotografía es poder hacer esto.¹⁷

Tal ambivalencia es característica de las fotografías creadas por Julia Margaret Cameron. Sus retratos dinámicos figuran entre los más nobles e impresionantes que se hayan logrado con una cámara; por otro lado, sus composiciones de época se integran con la particularidad estilística de los pintores prerrafaelistas.

En Freshwater Bay, en la Isla de Wight, la Cameron —cuyo marido era funcionario público— recibía a amigos ilustres: Tennyson, Herschel, Carlyle, Darwin, Browning, Longfellow. Se dedicó a la fotografía cuando era ya una mujer adulta: un retrato titulado *Annie, My First Success* [Annie, mi primer éxito] está fechado en 1864. Ensayó la cámara ante sus amigos; por la sola fuerza de su personalidad parece haberles intimidado hasta lograr su cooperación. En su relato autobiográfico *Annals of My Glass House* [Anales de mi casa de cristal], describe la intensidad con que encaró el retrato:

Cuando he tenido a tales personas ante mi cámara, toda mi alma se propuso cumplir su deber hacia ellas, registrando fielmente la grandeza de lo interno, tanto como los rasgos del hombre exterior. La fotografía así tomada ha sido casi darle cuerpo a una plegaria.¹⁸

Improvisó su camino a través de la técnica, recurriendo a cualquier medio para conseguir los efectos deseados. Las imágenes borrosas y fuera de foco, que muchos críticos deploraron, eran deliberadas. Escribió a su amigo Sir John F. W. Herschel que confiaba en elevar su arte más allá

...de la mera Fotografía convencional y topográfica: hacer mapas & muestra esquelética de rasgos & forma sin esa redondez & plenitud de fuerza & rasgos que modelan carne & miembros, que el foco que yo uso sólo puede dar eso que es llamado & condenado como «fuera de foco». Qué es el foco: & quién tiene el derecho de decir qué foco es el foco legítimo. Mis aspiraciones son las de ennoblecer a la Fotografía y asegurarle el carácter y los usos del Gran Arte, combinando lo real & lo ideal & sin sacrificar nada de la Verdad por toda la posible devoción a la Poesía y a la Belleza.¹⁹

Julia Margaret Cameron dio a sus fotografías ese aliento y esa simplicidad que eran características de los primeros calotipos. Sus composiciones, inspiradas por su amistad con el pintor George Frederick Watts, son en su mayor parte piezas de época, *tableaux vivants*, en los que su familia y sus amigos interpretaban ante la cámara algunas escenas de la literatura. Admiraba la obra de Rejlander y le invitó a Freshwater Bay, «para que la ayudara con sus grandes conocimientos». Pero su mayor deuda, manifestó, era con el pintor y fotógra-



JULIA MARGARET CAMERON, *La señora Herbert Duckworth (luego señora Leslie Stephen), madre de Virginia Woolf*, 1867. Copia a la albúmina, colección Beaumont Newhall, Santa Fe



JULIA MARGARET CAMERON, *El beso de la paz: G. F. Watts y sus niños*, 1867. Platinotipo a la goina, de Alvin Langdon Coburn, sobre el negativo original, colección Beaumont Newhall, Santa Fe



LADY CLEMENTINE HAWARDEN, *Estudio fotográfico*, ca. 1863. Copia a la albúmina, The Victoria and Albert Museum, Londres

fo David Wilkie Wynfield, quien fotografió a sus amigos vestidos con ropas del Renacimiento: «A mis sentimientos sobre esa bella Fotografía debo *todos* mis intentos, y en consecuencia, ciertamente, *todo* mi éxito», escribió a William Michael Rossetti en 1864.²⁰ Sus ilustraciones para el poema *Los idilios del rey* de Tennyson, sus grupos religiosos, sus estudios de niños que posaban como ángeles o bien *Venus Chiding Cupid and Removing His Wings* [Venus burlándose de Cupido y quitándole sus alas], suponen un contraste ante sus vigorosos retratos. Sin el desafío que le suponía interpretar a grandes personalidades, su obra tenía tendencia a perderse en el sentimiento y a constituir un eco de la pintura. Esto era deliberado por parte de la Cameron; en el cartón de una de sus copias escribió: «decididamente prerrafaelista»

Mucha otra gente encontró en la fotografía una vocación estimulante. En la década de 1860, Lady Clementine Hawarden realizó muchas fotografías de su familia, y algunos de sus retratos de cuerpo entero, con mujeres jóvenes y vestidas en resplandecientes ropas victorianas, bañadas en luz, poseen un encanto y un suave sentimiento que supone un contraste directo con la fuerza de los retratos de la Cameron. La obra de Hawarden fue admirada por Lewis Carroll, el autor de *Alicia en el país de las maravillas*. Éste era un ardiente aficionado que hizo muchas fotografías de las niñas que eran sus amigas, así como de contemporáneos célebres.

Una extraordinaria serie de fotografías de Victor-Marie Hugo, cuando vivía exiliado en la isla de Jersey, fueron tomadas en 1853-1854 por su hijo Charles-Victor y por su amigo el poeta Auguste Vacquerie. Un



LEWIS CARROLL, *Alice Grace Weld como «Caperucita Roja»*, 1857. Copia a la albúmina, colección Gernsheim, Humanities Research Center, University of Texas, Austin

romanticismo espectral inunda esas fotos y sus detalles parecen seleccionados por su simbolismo: las rocas favoritas de Hugo, o su lugar de descanso bajo las enredaderas en flor del conservatorio. Se realizó una serie sobre manos —las de Hugo y las de su esposa—, lo cual era una idea nueva en fotografía y un portento del primer plano. Hugo se interesó considerablemente por tales fotografías y hasta hizo un dibujo basado en el *negativo* de una retorcida escollera recubierta de mariscos: un reconocimiento, asombrosamente temprano, de la belleza que podía dar la inversión de tonos en una imagen negativa.

Si los fotógrafos encontraron inspiración en la pintura, también los pintores encontraron en la fotografía una útil aliada. No sabemos quién materializó la serie de fotografías para el pintor prerrafaelista Dante Gabriel Rossetti, que se hallan ahora en el Victoria and Albert Museum de Londres, pero sabemos que sus poses fueron hechas por el pintor en julio de 1865 y luego utilizadas en su cuadro *La Reverie*. Muchos otros famosos pintores del siglo XIX se mostraron agradecidos con la fotografía: Delacroix hizo posar a modelos desnudas, y luego dibujó frecuentes bocetos con las foto-

grafías que obtenía su amigo Eugène Durieu. También describió a su amigo Constant Dutilleux el entusiasmo que sentía por la fotografía, en una carta fechada el 7 de marzo de 1854:

¡Cómo lamento que una invención tan maravillosa haya llegado tan tarde... quiero decir, en lo que a mí se refiere! La posibilidad de estudiar tales resultados habría tenido sobre mí una influencia que sólo puedo suponer ahora, por su utilidad actual, incluso con el poco tiempo que puedo dedicarles para estudiarlas en profundidad: es la demostración tangible del dibujo al natural, sobre el que hemos tenido ideas algo más que imperfectas.²¹

Gustave Courbet utilizó la fotografía de una modelo desnuda para su cuadro *El estudio del artista*, en 1849, y Jean-François Millet manifestó a su alumno Edward Wheelwright que las fotografías son valiosas como estudio de cortinajes y de otros detalles.

Otros artistas utilizaron la fotografía con una mayor esclavitud, basando composiciones enteras en la imagen que les daba la cámara. Esto fue particularmente cierto de los retratos. El *Self Portrait* [Autorretrato] de William Etty (en la National Portrait Gallery de Londres) es poco más que una copia ampliada de un calotipo realizado por Hill y Adamson en 1844, cuando el pintor visitó Edimburgo. Muchos pintores norteamericanos se apoyaron en daguerrotipos para la pose y la delineación de rasgos en las celebridades. Por ejemplo, Charles Loring Eliot, un popular retratista norteamericano, basó su cuadro sobre el novelista James Fenimo-



Anónimo, *Jane Morris*, 1865. Copia a la albúmina, The Victoria and Albert Museum, Londres

Pose ideada por Dante Gabriel Rossetti, como estudio para un cuadro

re Cooper en un daguerrotipo atribuido a Mathew B. Brady. Tal uso de ese daguerrotipo ya había sido intención de Brady, quien escribió en 1855 a Samuel F. B. Morse, preguntándole su opinión «con referencia a la ayuda... que la daguerrotipia ha permitido a las artes afines de la pintura, el dibujo y el grabado... En mi experiencia, he procurado convertirla, hasta donde fuera posible, en un elemento auxiliar del artista». ²² No se conoce la respuesta de Morse.

Para los pintores británicos realistas, durante el período victoriano la fotografía estuvo muy en boga, aunque rara vez lo admitieran. Por ejemplo, William Powell Frith, el popular pintor de la Inglaterra victoriana, declaró en 1893: «En mi opinión, la fotografía no ha beneficiado en absoluto al arte», ²³ pero en 1863 la revista *Photographic Notes* de Londres informó:

En un día en que se disputaba un Derby, Frith empleó a su buen amigo [Robert] Howlett para que le fotografiara desde el techo de un carruaje tantos grupos extraños de figuras como pudiera, y de esta forma el pintor de ese celebrado cuadro, el *Derby Day*, obtuvo muchos estudios útiles no para introducirlos literalmente en su cuadro, como lo habrían hecho Robinson y Rejlander, sino para elaborarlos en su mente y luego reproducirlos con la estampa de la auténtica marca de su genio. ²⁴

La misma revista informó que Frith había encargado a Samuel Fry que le hiciera una serie de negativos de 25 x 18 pulgadas [aproximadamente 63 x 46 cm] como ayuda previa para pintar su cuadro igualmente célebre, *Life at a Railway Station* [La vida en una estación ferroviaria].

La tecnología fotográfica presentó también un nuevo medio a los grabadores y a los impresores; el *cliché-verre*, término francés para el que no se utilizó un equivalente en inglés [Textualmente sería un cliché en vidrio]. Se prepara a mano un negativo en vidrio, del que se pueden hacer copias sobre papel fotográfico. El artista dibuja simplemente con un estilete sobre la placa recubierta, rascando la emulsión en cada una de sus rayas. El proceso se hizo especialmente popular en la década de 1850 entre los integrantes de la Escuela Barbizon, que lo conocieron a través de Adelbert Cuvelier. El más prolífico de los pintores que utilizaron el *cliché-verre* fue Jean-Baptiste Corot, quien llegó a hacer 66 placas.

Los críticos de arte no aceptaron la fotografía con tanta diligencia como los artistas. A menudo usaron la palabra con un énfasis negativo, para condenar aquella pintura o escultura que, en su opinión, no trascendía de la verosimilitud y sólo registraba la apariencia externa del mundo. Charles Baudelaire fue excepcionalmente severo. En 1859, la Société Française de Photographie



JEAN-BAPTISTE-CAMILLE COROT, *Auto-retrato*, 1858. *Cliché-verre*, Detroit Institute of Arts, Detroit

obtuvo finalmente que el Ministerio de Bellas Artes le permitiera realizar una exposición en el Palacio de los Champs-Élysées, justo en el momento en que se celebraba el Salón Anual de Pintura. La muestra fue reseñada por Baudelaire:

Si a la fotografía se le permite complementar al arte en algunas de sus funciones, pronto lo habrá suplido o corrompido totalmente... Es ya hora, pues, de que regrese a su verdadero deber, que es el de servir a las ciencias y a las artes... pero siendo una muy humilde sirvienta, como lo son la imprenta y la taquígrafía, que ni han creado ni han complementado a la literatura. Déjesela apresurarse a enriquecer el álbum del turista, y restaurar a su mirada la precisión de la que pueda carecer su memoria; déjesela adornar la biblioteca del naturalista y ampliar a los animales microscópicos; déjesela aportar información que corrobore las hipótesis del astrónomo; en pocas palabras, déjesela ser la secretaria y la empleada de quien necesite una exactitud objetiva y absoluta en su profesión: hasta ese punto, nada podría ser mejor. Déjesela rescatar del olvido a esas ruinas vacilantes, a esos libros, impresos y manuscritos que el tiempo se devora, cosas preciosas cuya forma se está disolviendo y que exigen un lugar en los archivos de nuestra memoria: recibirá el agradecimiento y el aplauso. Pero si se le permite la intrusión en el dominio de lo impalpable y de lo imaginario, o sobre cualquier cosa cuyo valor dependa tan sólo de agregar algo al alma de un hombre, entonces será peor para nosotros. ²⁵



TIMOTHY H. O'SULLIVAN, *Luz y sombra en el «Black Cañon» de Mirror Bar*, 1871. Cópia a la albúmina, The National Archives, Washington, D.C.

7 • «UNA NUEVA FORMA DE LA COMUNICACIÓN»

En contraste con aquellos que procuraban rivalizar con el pintor utilizando cámara y lentes, fueron centenares quienes usaron la fotografía, simple y directamente, como medio de registrar el mundo en su derredor. La capacidad del medio para trasladar un detalle casi infinito, para captar más de lo que el fotógrafo mismo veía en el momento preciso, y para multiplicar esas imágenes hasta una cantidad casi ilimitada, acercaron al público una riqueza de registros de imágenes que excedía todo lo que se hubiera conocido antes. En todo el mundo los fotógrafos estaban registrando la historia cuando se producía, la apariencia de sitios alejados, que a menudo no habían sido siquiera explorados, con la gente que en ellos vivía, los «paisajes» familiares que los viajeros creían dignos de ver y recordar, y también los logros más recientes de la arquitectura y de la ingeniería.

Esta contribución de la fotografía, que había obtenido el apoyo de Baudelaire, fue también elogiada por Lady Elizabeth Eastlake en su ensayo «Fotografía» para el *London Quarterly Review* de 1857. Su estética no incluía a la fotografía como una de las Bellas Artes. Escribió:

Para todo aquello para lo cual el Arte, así llamado, ha sido hasta ahora el medio pero no el fin, la fotografía es el agente indicado... Es el testimonio jurado de todo lo que se presenta ante su mirada. ¿Qué son sus registros sin fallas, al servicio de la mecánica, la ingeniería, la geología, la historia natural, sino hechos del tipo más valioso y terco?... Hechos que no son territorio del arte ni de la descripción verbal, sino de una nueva forma de la comunicación entre una persona y otra —sin ser carta, mensaje ni cuadro—, con la que ahora se llena felizmente el espacio entre ellos?¹

La primera cobertura fotográfica y amplia de la guerra fue emprendida por Roger Fenton, un inglés que llegó a la fotografía tras haber trabajado en leyes, y lo hizo como aficionado y después como profesional. Su primer trabajo fue una serie de calotipos efectuados durante su visita a Rusia junto a su amigo Charles Vignoles, un ingeniero civil que estaba construyendo un puente en ese país. Más tarde Fenton fue el principal fundador de la Photographic Society de Londres, y se hizo conocer por sus tomas arquitectónicas —de rico detalle, aunque se trataba de imágenes de gran tamaño— y por sus estudios al natural, cuidadosamente compuestos, realizados sobre placas en colodión, sen-

sibilizadas con su propia variante a la fórmula de Archer. La reina Victoria le solicitó que fotografiara a la familia real y a sus posesiones. Después se convirtió en el fotógrafo oficial del Museo Británico y produjo cientos de copias sobre elementos y obras de arte para dicha colección. La excelencia de su trabajo llevó a que la firma de impresores Thomas Agnew & Son le encargara fotografiar el escenario bélico en Crimea.

Llevaba consigo un furgón, preparado como cuarto oscuro, pues estaba utilizando el proceso de colodión húmedo. Su equipo se completaba con cinco cámaras, 700 placas de vidrio, elementos químicos, raciones, aparejos e instrumentos. En Gibraltar compró cuatro caballos. El «Carromato Fotográfico» fue descargado en Balaclava en marzo de 1855. Un mes más tarde ya se encontraba en el frente de guerra junto a su asistente Marcus Sparling.

Los campos de batalla de Crimea eran unas llanuras vastas y lisas; en sus fotografías aparecen como chatas y monótonas, y se hace difícil comprender que muchas de las imágenes fueron captadas con gran riesgo personal, bajo el fuego cruzado de la guerra. Desde una hondonada conocida como el «Valle de la Sombra de la Muerte», Fenton escribió a su familia el 24 de abril:

Llevé el carromato hasta casi el extremo de donde quise ir, y luego me adelanté para encontrar el sitio elegido. Apenas había comenzado cuando un revuelo de polvo tras la batería de cañones nos advirtió que algo se acercaba. No podíamos verlo, pero otra polvareda de tierra, aún más próxima, confirmaba que venía directamente, y un momento más tarde ya lo teníamos encima. Estaba claro que la línea de fuego era en el mismo punto que yo había elegido, con lo que muy a disgusto mío opté por otro panorama del valle, a cien yardas del que era el mejor punto.²

La visión que Fenton dio de Balaclava, con su puerto lleno de barcos y sus muelles repletos de material de todo tipo, muestra la confusión que marcó a esa guerra desorganizada. La mayor parte de los 300 negativos que hizo corresponden a retratos de oficiales, en uniforme completo, y de sus hombres. Y fue molestado constantemente con pedidos de retratos. «Si me niego a hacerlos —escribió— no consigo las facilidades para mover mi carromato de una localidad a la otra».³ El calor se hizo excesivo: «Cuando cierro la puerta del carro, antes de preparar la placa, el sudor corre por mi rostro y cae como si se tratara de lágrimas... El agua



para el revelado está tan caliente que apenas si puedo introducir las manos en ella».⁴

En julio regresó a Inglaterra, cuando ya era un hombre enfermo del cólera. Con sus fotografías se hicieron exposiciones en Londres y en París; algunos grabados en madera, realizados con ellas, se publicaron en el *Illustrated London News*; otras copias, pegadas en monturas de papel, con títulos grabados, fueron vendidas por la empresa Agnew. El *Times* de Londres escribió: «El fotógrafo que sigue la senda de los ejércitos modernos debe conformarse con las condiciones de reposo y con la naturaleza muerta que queda cuando el combate termina».⁵ Para un público acostumbrado a las fantasías convencionales que hacían los románticos pintores de batallas, esas fotografías parecieron sosas, pero reconocieron en ellas la virtud de una cámara que era un testigo fiel. «Lo que él represente en el campo debe ser real —admitió el *Times* de Londres—, y el soldado de infantería tiene un parecido tan bueno como el del general».

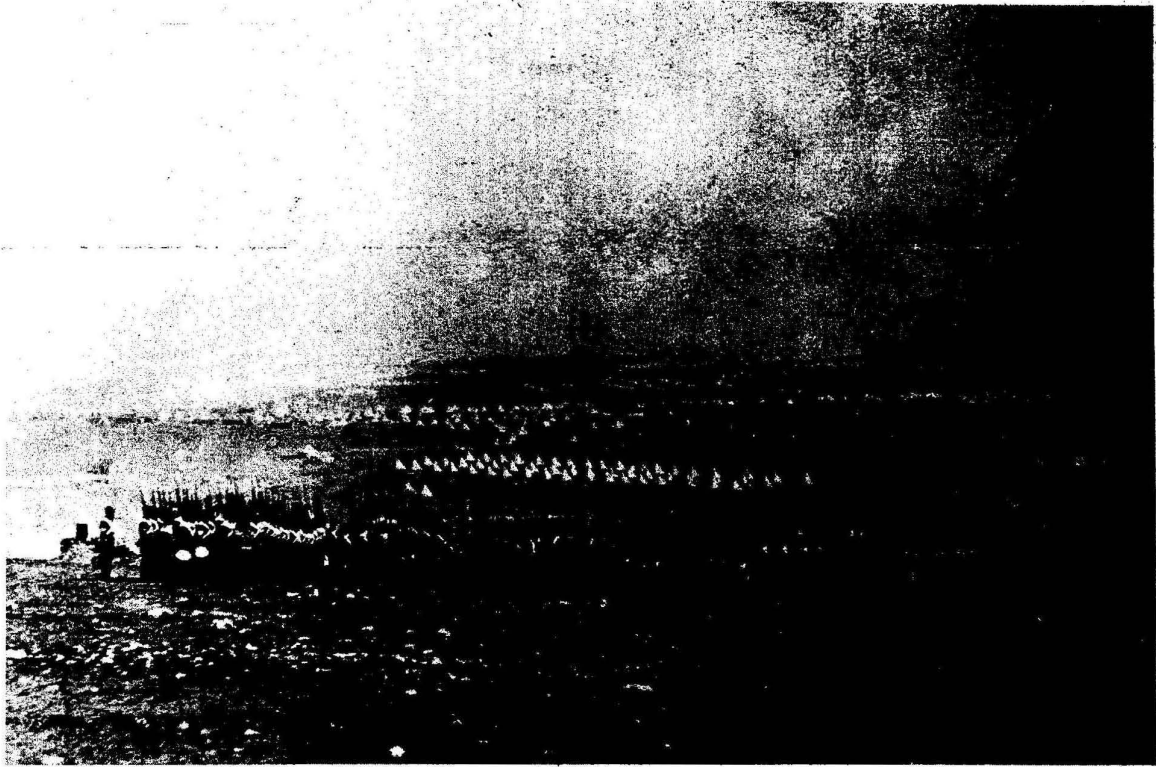
La caída de Sebastopol fue fotografiada por James Robertson, que por aquel entonces era jefe grabador del Sello Imperial en Constantinopla; en 1857 fue el

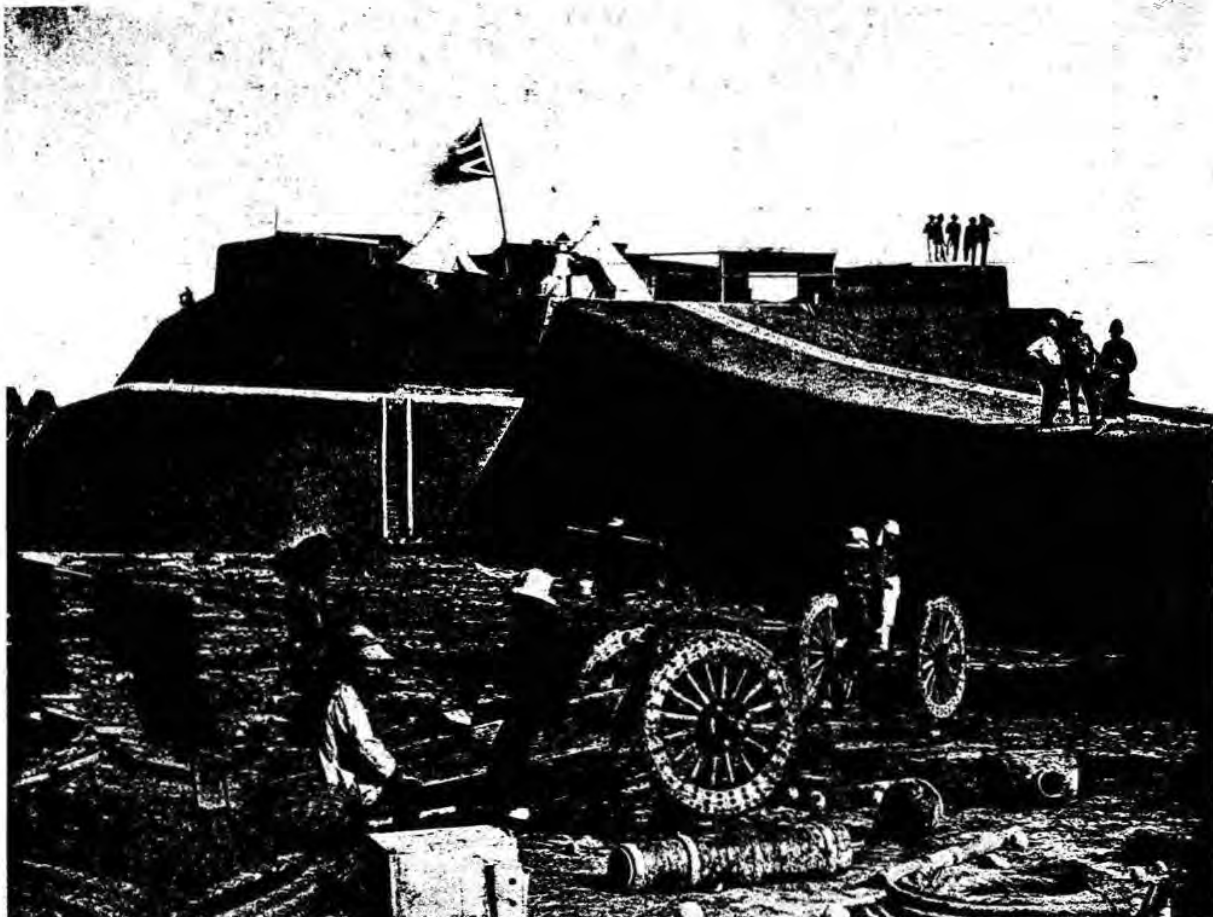
Arriba: ROGER FENTON, *Capilla de Roslyn, Escocia*, ca. 1856. Copia a la albúmina, The Museum of Modern Art, Nueva York

A la derecha, arriba: ROGER FENTON, *El Regimiento 57*, 1855. Copia al papel salado, colección Gernsheim, Humanities Research Center, University of Texas, Austin

A la derecha, abajo: ROGER FENTON, «*El Valle de la Sombra de la Muerte*», 1855. Copia al papel salado, colección Gernsheim, Humanities Research Center, University of Texas, Austin

Las fotos de Roger Fenton sobre la Guerra de Crimea fueron expuestas en 1855 en la Galería de la Water Colour Society de Londres. El director de la revista *The Photographic Journal* escribió que se trataba de «la más notable y en cierto sentido la más interesante exposición de fotografías que se haya realizado». Se mostró particularmente impresionado por «*El Valle de la Sombra de la Muerte*», «con su terrible sugestión, no ya la que despierta en la memoria, sino la que coloca materialmente ante los ojos, con la reproducción fotográfica de las balas de cañón, desparramadas en el fondo del valle, como el extremo de un ventisquero derretido». *The Photographic Journal*, vol. II, 1855, p. 221





FELICE A. BEATO, *Cuartel central, Pehtang Fort, 1860*. Copia a la albúmina, The Museum of Modern Art, Nueva York

fotógrafo oficial de la expedición militar británica enviada a la India para aplastar la revuelta de los cipayos en Bengala. Allí trabajó con Felice A. Beato; sus fotografías posteriores al asedio de Lucknow en 1858 son registros de ruinas de un esplendor arquitectónico; entre ellas están los esqueletos, calcinados por el sol, de los defensores derrotados. Luego Beato viajó a Japón y a China. Sus fotografías de la toma de Tientsin —por tropas británicas y francesas en agosto de 1860, al finalizar las Guerras del Opio—, son aún más aterradoras, porque Beato muestra a cadáveres diseminados, pocas horas después de haber caído víctimas de esos feroces combates.

Cuando la Guerra Civil comenzó en Estados Unidos en 1861, la hermandad fotográfica recibió con ligereza la novedad. «Una escena de batalla es un tema excelente para un artista, sea pintor, historiador o fotógrafo», declaró el director del *American Journal of Photography*. «Confiamos ver una fotografía de la próxima batalla... Habrá poco peligro en el deber activo, porque el fotógrafo deberá estar más allá del olor de la pólvora, o sus productos químicos no funcionarán».⁶

Hasta dónde fueron subestimados los peligros y las dificultades de fotografías bélicas fue algo que pronto descubrió el antiguo daguerrotipista Brady. Éste había mostrado ya su interés por la historia con la publicación de *The Gallery of Illustrious Americans*. Este sentido de la documentación fotográfica le impulsó a emprender el registro de la Guerra Civil; su gran amistad con influyentes líderes del Gobierno le permitió obtener la autorización necesaria para introducirse en las zonas de combate, y además disponía de expertos operadores a su servicio.

Con ellos se apresuró a ir hasta el frente, donde su *buggy* o carruaje fotográfico se convirtió en un espectáculo familiar para los soldados, que lo denominaron el furgón del «¿Qué-es-esto?» y hablaban de Brady como del «gran hacedor de fotos». Hacía falta no poca dedicación e intrepidez para permanecer acurrucado durante varios minutos en la oscuridad de ese frágil cuarto oscuro, realizando las delicadas manipulaciones de preparar y procesar las placas de vidrio, mientras el estruendo de la batalla hacía vibrar el suelo. Desarmados, y sabiendo que el furgón mismo era un blanco de apa-



ALEXANDER GARDNER, *Exploradores y guías para el Ejército del Potomac*, 1862. Copia a la albúmina, lámina 28 del *Gardner's Photographic Sketch Book of the War* (Washington, D.C., 1866), The Museum of Modern Art, Nueva York

riencia sospechosa, los fotógrafos quedaban expuestos a los azares de la guerra. Arriesgaron sus vidas para salvaguardar sus placas, y Brady llegó al borde de la muerte en la batalla de Bull Run. Perdido durante tres días, apareció finalmente en Washington, extenuado y hambriento, cubierto todavía con su largo delantal de paño, del que emergía una espada que le había dado un zuavo [un soldado voluntario en el bando nortño]. Compró nuevos equipos, reunió a sus operadores y regresó a los campos de batalla. El *World* de Nueva York escribió:

Las «Escenas e Incidentes» de Brady... son crónicas inestimables de esta época tempestuosa, obras exquisitas en su belleza, auténticas como las tomas del cielo... Su creador se ha dedicado al trabajo con una consciente abundancia, convirtiéndose en el máximo exponente de su profesión dentro de América... El «Brady's Photographic Corps», calurosamente bienvenido en cada uno de nuestros ejércitos, se ha convertido en un rasgo tan señalado y omnipresente como los otros cuerpos de operadores en globo, en telegrafía y en señales. Han atravesado las penosas etapas de cada marcha, han permanecido en los márgenes de cada escenario de batallas, han atrapado la compasión del hospital, el romance del campamento, la pompa y panoplia de la revista de armas en el campo... sí, y hasta la

nube del conflicto, el relámpago de los cañones, el desastre y la angustia del terreno duramente conquistado.⁷

Los hombres de Brady fotografiaron todas las fases de la guerra que su técnica pudiera abarcar: campos de batalla, ruinas, oficiales, soldados, artillería, cadáveres, barcos, ferrocarriles. Había más de siete mil negativos cuando se llegó a la declaración de paz; en su mayor parte se han conservado en los Archivos Nacionales de Estados Unidos y en la Biblioteca del Congreso.

Brady parece haber sido el primero en emprender la documentación fotográfica de la Guerra Civil, porque el director del *Humphrey's Journal of Photography* señaló en su edición del 15 de setiembre de 1861 que Brady proyectaba volver al frente y se asombraba de que otros no hubieran seguido su ejemplo. Pronto muchos operadores dirigieron sus pasos hacia los campos de batalla. El Ejército del Potomac, por sí solo, dio pases a más de trescientos de ellos.⁸ Entre los principales operadores de Brady hay que citar a Alexander Gardner —quien había estado a cargo de la Washington Gallery desde 1858— Timothy H. O'Sullivan y George N. Barnard.



Anónimo, *El grumete de la pólvora, sobre el «U.S.S. New Hampshire», frente a Charlestown, S.C., ca. 1865.* Copia en gelatinobromuro sobre el negativo original, The Library of Congress, Washington, D.C.

Gardner se separó de Brady en 1863 y fundó su propio grupo fotográfico, llevándose consigo a O'Sullivan y a otros fotógrafos. El conflicto se originó al negarse Brady a dar crédito a sus operadores y permitirles conservar los negativos que hubieran realizado durante su propio tiempo libre. En 1865-1866, Gardner publicó en dos tomos el *Photographic Sketch Book of the War*, que contenía cien copias originales, cada una de ellas acompañada por una página de texto.⁹ Esos tomos contienen algunas de las mejores fotografías de la Guerra Civil. Los nombres de quienes hicieron negativos y copias están minuciosamente registrados.¹⁰

George N. Barnard, que trabajó durante un tiempo en la Washington Gallery de Brady y fotografió para él los momentos mayores de la batalla de Bull Run, cuando los ejércitos nortños recapturaron esa zona de combates, fue el fotógrafo oficial para el general William Tecumseh Sherman durante la campaña que le llevó desde Tennessee hasta Georgia y South Carolina. En 1866 publicó una colección de esas fotografías, que muestran campos de batalla, fortificaciones presuntamente armadas, inmensos puentes ferroviarios contruidos por el Cuerpo de Ingenieros y también la destrucción de Atlanta.¹¹ En las fotografías de Barnard se

produce una extraña mezcla entre la inmediatez de las escenas de devastación y el romanticismo de los paisajes, que en su mayor parte fueron hechos mucho después de haber cesado las hostilidades.

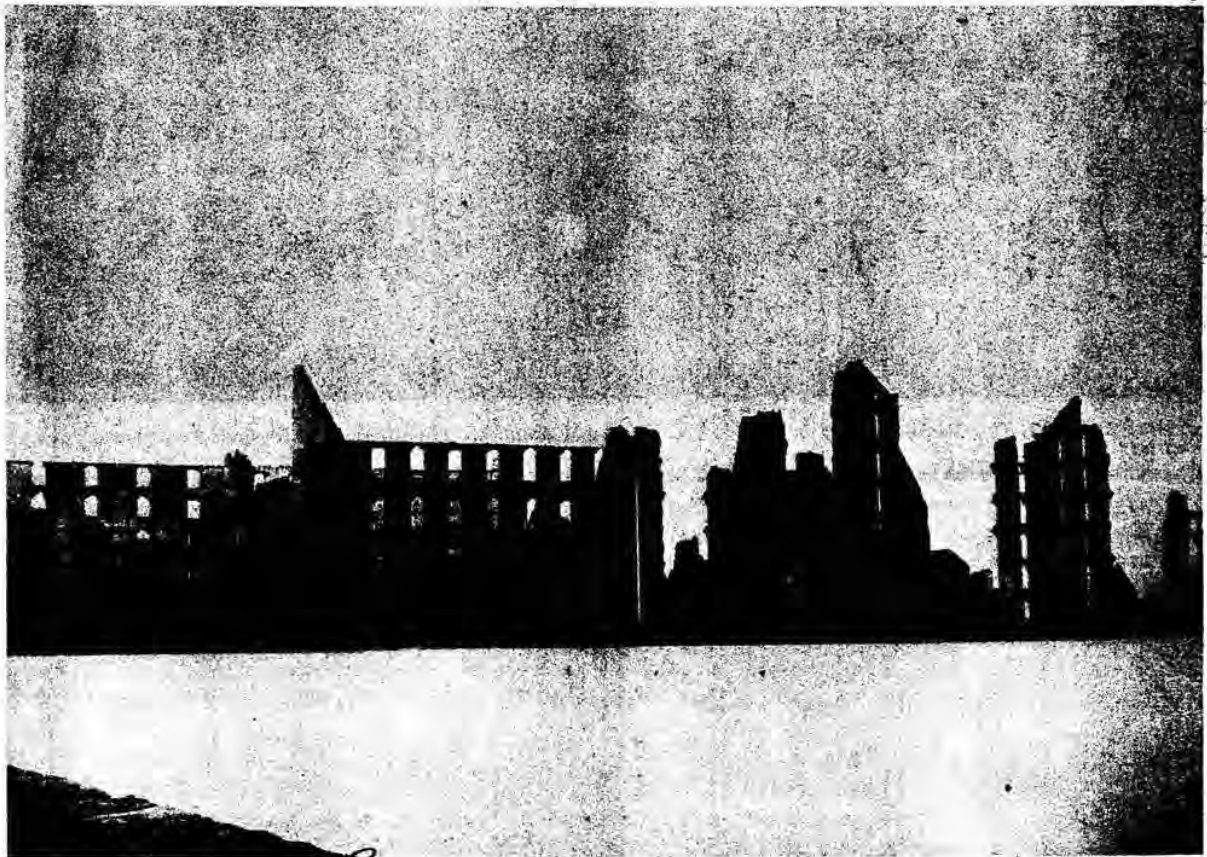
Entre las fotos más vigorosas de la Guerra Civil están las de cadáveres rígidos y truculentos, diseminados por el campo y esperando su presuroso entierro durante las cortas treguas que seguían a cada batalla. Un editorial del *New York Times*, de 20 de octubre de 1862, nos hace presente el impacto de esos documentos trágicos:

FOTOGRAFÍAS DE BRADY

IMÁGENES DE LOS MUERTOS EN ANTIETAM

...Brady ha realizado a go para hacernos presentes la terrible realidad y seriedad de la guerra. Si no ha traído cuerpos y los ha tirado frente a nuestras puertas y a lo largo de las calles, ha hecho a go muy parecido. En la puerta de su galería cuelga un pequeño letrero: «Los muertos en Antietam». Multitudes de personas están subiendo continuamente esas escaleras; sigúelas, y se las verá inclinadas sobre las vistas fotográficas de ese aterrador campo de batalla, realizadas inmediatamente después de la acción...

Esas imágenes poseen una terrible nitidez. Con la ayuda de una lente de aumento, se pueden distinguir los rasgos de los seres muertos. No desearíamos estar presentes en la galería cuando una de las mujeres allí inclinadas reconoce a un marido, a un hijo o un hermano en esas hileras de cuerpos, rígidos y sin vida, que yacen ya puestos para ser volcados a las trincheras...



Anónimo, *Ruinas de los molinos de harina Gallego, en Richmond (Virginia), 1865*. Copia a la albúmina, The Museum of Modern Art, Nueva York



GEORGE N. BARNARD, «*Las horquillas de Sherman*», 1864. Copia a la albúmina, The Museum of Modern Art, Nueva York

Brady escribió: «En su Marcha hacia el Mar [durante la Guerra Civil]; el Ejército de Sherman quemó los puentes y destruyó a su paso la vía ferroviaria... Primero se levantaban los raíles; luego los tirantes de madera eran arrancados, apilados y quemados; los raíles de hierro, al ponerse encima del fuego, pronto se calentaban en su mitad, lo suficiente para que el peso de los extremos doblara los hierros. Desde luego, al enfriarse ya no eran más que "hierro viejo"». Del *Lecture Book* de Brady, transparencia n.º 109, citado en Roy Meredith, *Mr. Lincoln's Camera Man* (Nueva York, 1946)



Anónimo, *Soldado confederado, muerto en una trinchera más allá de Cheveaux-de-frise, en Petersburg (Virginia), 1865.* Gelatino-bromuro sobre el negativo original, The Library of Congress, Washington, D.C.

Los cadáveres abundan en los cuadros de batallas realizados desde el Renacimiento. En su mayor parte se trata de figuras civiles; son elementos accesorios, utilería de un escenario. Pero en O'Sullivan, un hombre con un rifle, yaciendo muerto en el suelo, es un retrato. Ese hombre vivió; éste es el lugar donde cayó; ésta era su apariencia en el mismo momento en que expiraba. Allí está la gran diferencia psicológica entre la fotografía y las otras artes; ésta es la cualidad que la fotografía puede transmitir con más vigor que ninguna otra elaboración de imágenes. Como señalara Oliver Wendell Holmes:

Las mismas cosas que el pintor dejaría fuera, o expresaría imperfectamente, son atendidas con infinito cuidado por la fotografía, que así hace perfectas sus ilusiones. ¿Qué es el retrato de un tambor sin las marcas con que el golpeo de los paños ha oscurecido al parche?¹²

La cámara registra lo que está enfocado en el cristal. Si hubiéramos estado allí, lo hubiéramos visto de esa manera. Pudimos haberlo tocado, haber contado los guijarros, señalado unas arrugas: nada más ni nada menos. Sin embargo, se nos ha mostrado una y otra vez que ésta es una pura ilusión. Los temas pueden estar mal representados, deformados, falsificados. Ahora lo sabemos, y hasta ocasionalmente nos deleitamos con ello, pero el conocimiento no puede alterar nuestra fe implícita en la verdad de un registro fotográfico.

La creencia fundamental en la autenticidad de las fotografías explica por qué son tan melancólicas las imágenes de quienes ya no viven y de una arquitectura ya desaparecida. Ni las palabras ni el cuadro más detallado pueden evocar un momento de tiempo pretérito en forma tan poderosa y completa como la que logra una buena fotografía.

En los días inquietos que siguieron al fin de las hostilidades, muchos fotógrafos de la Guerra Civil asistieron a la construcción de la red ferroviaria trascontinental y se unieron a los grupos semimilitares de expedición de los ingenieros militares. La fotografía de combate no sólo les había endurecido para los rigores de los viajes hasta las fronteras, sino que les había preparado para manejar en condiciones desfavorables la técnica incómoda del colodión húmedo.

Alexander Gardner fotografió la construcción de la División Este para la línea ferroviaria Union Pacific, a través de Kansas, desde el río Missouri hasta el enlace con la otra línea mayor en Hays City. Luego siguió, aparentemente con un grupo oficial de exploración, por una ruta del sudoeste, a través de Colorado, Nuevo México y Arizona, hasta Sierra Nevada: a «1700 millas al oeste del Missouri», como indicara un epígrafe a una fotografía tomada en Tejon Pass (California). Un álbum de copias a la albúmina, titulado *Across the Continent on the Kansas Pacific Railroad*, fue publicado en 1868, año en que la red ferroviaria cambió su nombre. Las fotografías no sólo documentan la construcción de

la vía férrea, sino que presentan vívidamente un viaje en vagón de tren a través del país.

El capitán Andrew Joseph Russell estaba presente en el momento histórico del 10 de mayo de 1869, cuando las vías de la red Union Pacific se unieron a las de la Central Pacific, en Promontory (Utah), y se clavó allí el último perno. También estaban el fotógrafo mormón Charles Roscoe Savage y Alfred A. Hart, de Sacramento. Sus fotografías sobre «El encuentro de los raíles» fueron ampliamente reproducidas en revistas gráficas, como *Harper's Weekly* y *The Police Gazette*.

Los fotógrafos acompañaron a las expediciones gubernamentales que salieron a explorar territorios. En *A Canyon Voyage*, Frederick S. Dellenbaugh describió al equipamiento fotográfico como el terror de la exploración que el comandante John Wesley Powell realizó en 1871 sobre el Gran Cañón:

La cámara, con su caja fuerte, era una carga pesada de llevar hacia arriba por las rocas, pero eso no era nada en comparación con la caja de componentes químicos y soportes de placas, la que a su vez era un peso pluma si se la comparaba con la imitación de órgano manual que servía como cuarto oscuro. Esta caja oscura fue la especial penuria de la expedición, ya que debía ser arrastrada hasta alturas que oscilaban de 500 a 3.000 pies [aproximadamente de 150 a 1.000 m].¹³

Esos hombres podían viajar millas sobre un terreno que les quebraba las espaldas y volverse con las manos vacías. Dos de los fotógrafos que hicieron un viaje adicional al Kanab Canyon no consiguieron impresionar un solo negativo. «El baño de plata ya no servía, y el caballo que llevaba la cámara resbaló en un declive y cayó sobre la cámara, que llevaba atada en la parte exterior del cargamento, con un resultado que no es necesario describir».¹⁴

Los fotógrafos fueron, sucesivamente, E. O. Beaman de Nueva York, quien tras once meses renunció después de una disputa; James Fennemore de Salt Lake City, que enfermó, y John K. Hillers, el remero del grupo, quien había sido preparado en el terreno por ambos profesionales. Hillers sirvió como operador de Powell en las expediciones de 1873-1879, y luego fue nombrado jefe de fotógrafos para la United States Geological Survey [Inspección Geológica de Estados Unidos]

Timothy H. O'Sullivan, uno de los más arriesgados fotógrafos durante la guerra, se unió a la «Exploración Geológica al Paralelo 40», que Clarence King realizó en 1867.¹⁵ Diez y siete civiles y veinte jinetes de caballería partieron de San Francisco hacia el Great Salt Lake, a través de Sierra Nevada. A O'Sullivan le asignaron un par de mulas y un asistente empaquetador. En Virginia City (Nevada), y a centenares de pies bajo tierra, en las minas de Comstock Lode, fotografió mediante explosión de magnesio: una práctica peligrosa e imprevisible en cualquier sitio, que se convierte casi en



ALEXANDER GARDNER, *Vista en las cercanías del Fort Harker (Kansas), a 216 millas al oeste del río Missouri, 1867. Copia a la albúmina, colección Arnold H. Crane, Chicago.*

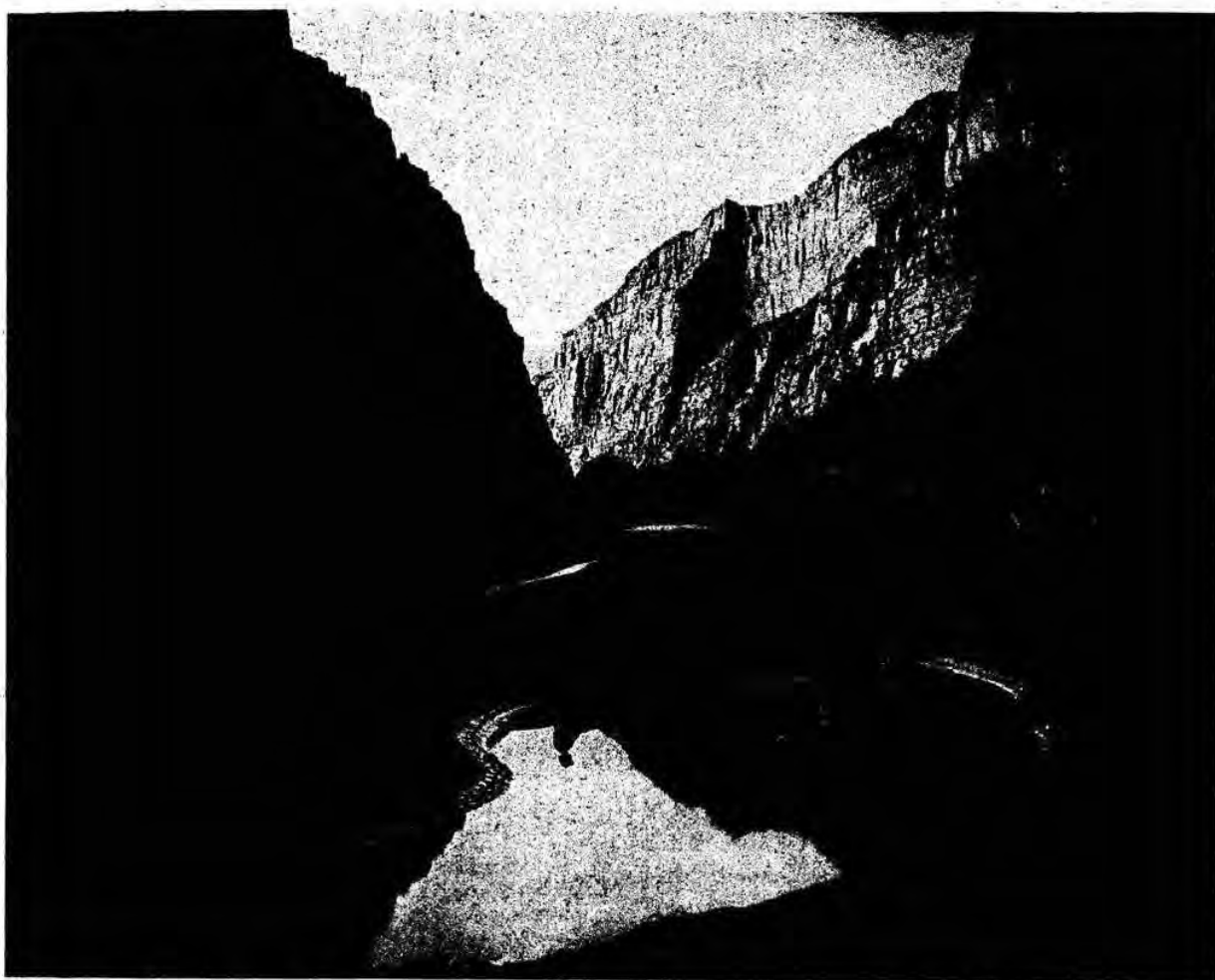




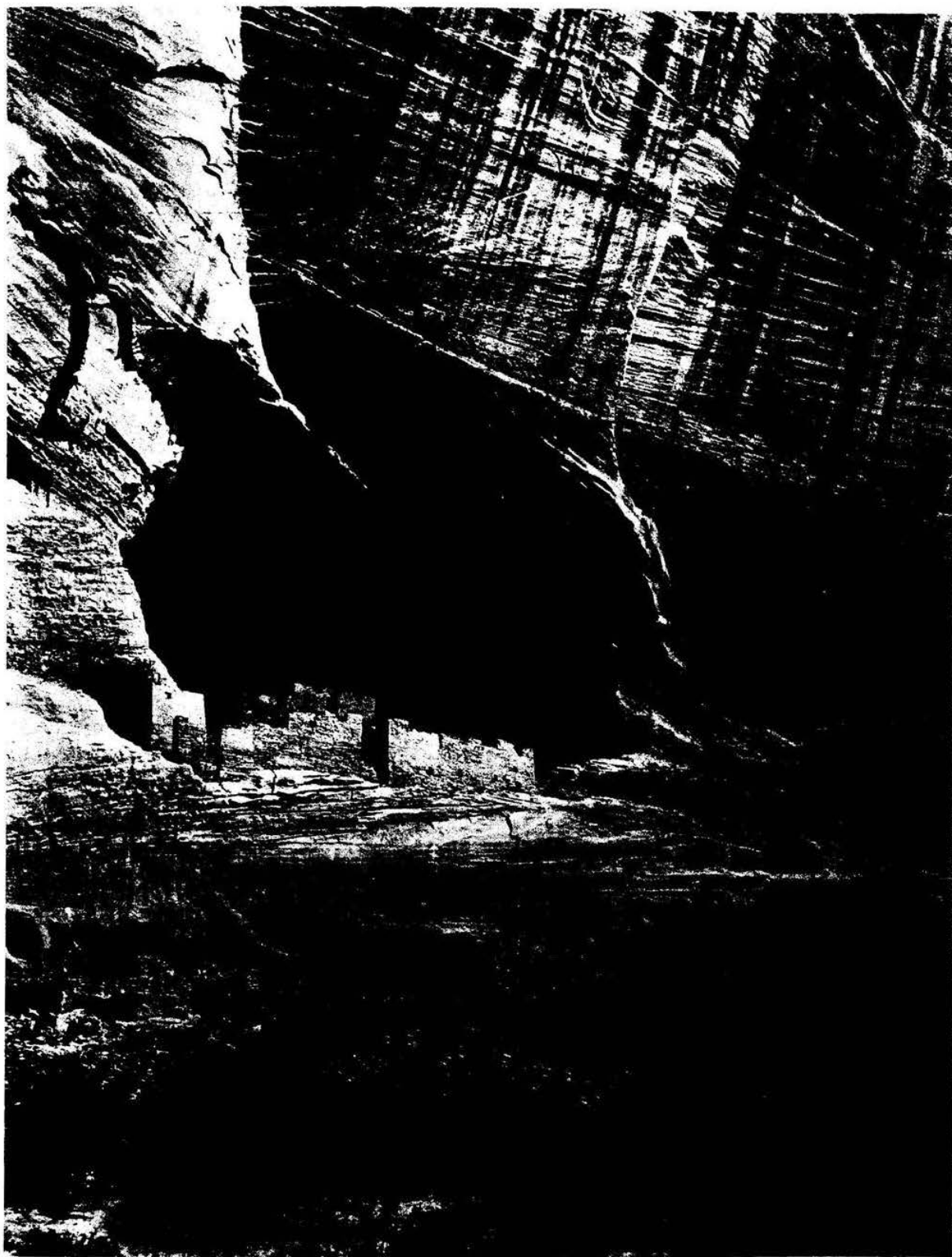
Arriba: JOHN K. HILLERS, *Ruinas cerca de Fort Wingate (Nuevo México)*, 1879. Copia a la albúmina, The Museum of Modern Art, Nueva York

Página anterior, arriba: ANDREW JOSEPH RUSSELL, *Trazado del ferrocarril «Union Pacific» hacia el oeste de Cheyenne (Wyoming)*, 1867. Copia a la albúmina, The Museum of Modern Art, Nueva York

Página anterior, abajo: ANDREW JOSEPH RUSSELL, *El encuentro de los railes en Promontory Point (Utah)*, 1869. Copia a la albúmina, Union Pacific Historical Museum, Omaha (Nebraska)



E. O. BEAMAN, *El corazón de Lodore, en Green River, Monumento Nacional Dinosaur, Colorado, 1871*. Gelatino-bromuro sobre el negativo original; archivos del U. S. Geological Survey, Denver



TIMOTHY H. O'SULLIVAN, *Antiguas ruinas en el Cañón de Chelley* (Nuevo México), en un nicho situado a 50 pies por encima del actual lecho del Cañón [ahora denominado Monumento Nacional Canyon de Chelly, Arizona], 1873. Copia a la albúmina, en *U. S. Geological Surveys West of the 100th Meridian. Photographs... of the Western Territory of the United States* (Washington, D.C., 1874), The Museum of Modern Art, Nueva York

suicida si se utiliza en minas donde pueda flotar un gas inflamable. Un viaje posterior le llevó al interior del desierto, a sesenta millas al sur de Carson Sink, donde, con el lujo de un cuarto oscuro instalado en una ambulancia arrastrada por cuatro mulas, fotografió dunas de arena movediza de hasta quinientos pies de altura [aproximadamente 150 m].

En 1870, O'Sullivan se encontraba en Panamá, fotografiando para la «Expedición Darien» del comandante Thomas Oliver Selfridge. Al año siguiente —cuando se unió al teniente primero George Montague Wheeler en las expediciones geológicas y geográficas del Cuerpo de Ingenieros, al oeste del meridiano 100—, O'Sullivan era probablemente el fotógrafo expedicionario de mayor experiencia en el país, por lo que habría de encontrar en el sudoeste una gran aventura y un magnífico material para su cámara. La primera salida de la expedición fue remontar el río Colorado. En terreno abierto, a 35 millas por debajo de la actual ubicación del dique Boulder, O'Sullivan logró uno de sus mejores paisajes. En primer plano aparece su bote «Picture» amarrado a la orilla, y en su interior figura la omnipresente tienda oscura. Las aguas del Colorado parecen engañosamente suaves, debido al largo tiempo dado de exposición; por detrás se levantan los perfiles negros y amenazadores del Cañón Negro. Cuando el grupo pasó por una zona que ahora está sumergida bajo el lago Mead, la marcha se hizo cada vez más difícil. «...La expedición de botes entró en las fauces del Gran Cañón, sin saber lo que había detrás», escribió Wheeler. «Hasta ese momento la corriente, aunque a menudo muy rápida, no había sido acompañada por cascadas, y la estimación del tiempo necesario para llegar a la boca del Diamond Creek, que era el lugar de reunión con el grupo de tierra, se había basado en nuestra experiencia hasta el presente, lo que suponía un debido margen para dificultades cada vez mayores».¹⁶ Los papeles de Wheeler se perdieron en un percance. En el Campo 28, o Campo del Hambre, las raciones eran tan escasas que Wheeler las custodiaba personalmente, quejándose en su diario de que no había lo bastante como para que sirvieran siquiera como una almohada decente. Tras un viaje de un mes, los viajeros exhaustos llegaron a Diamond Creek.

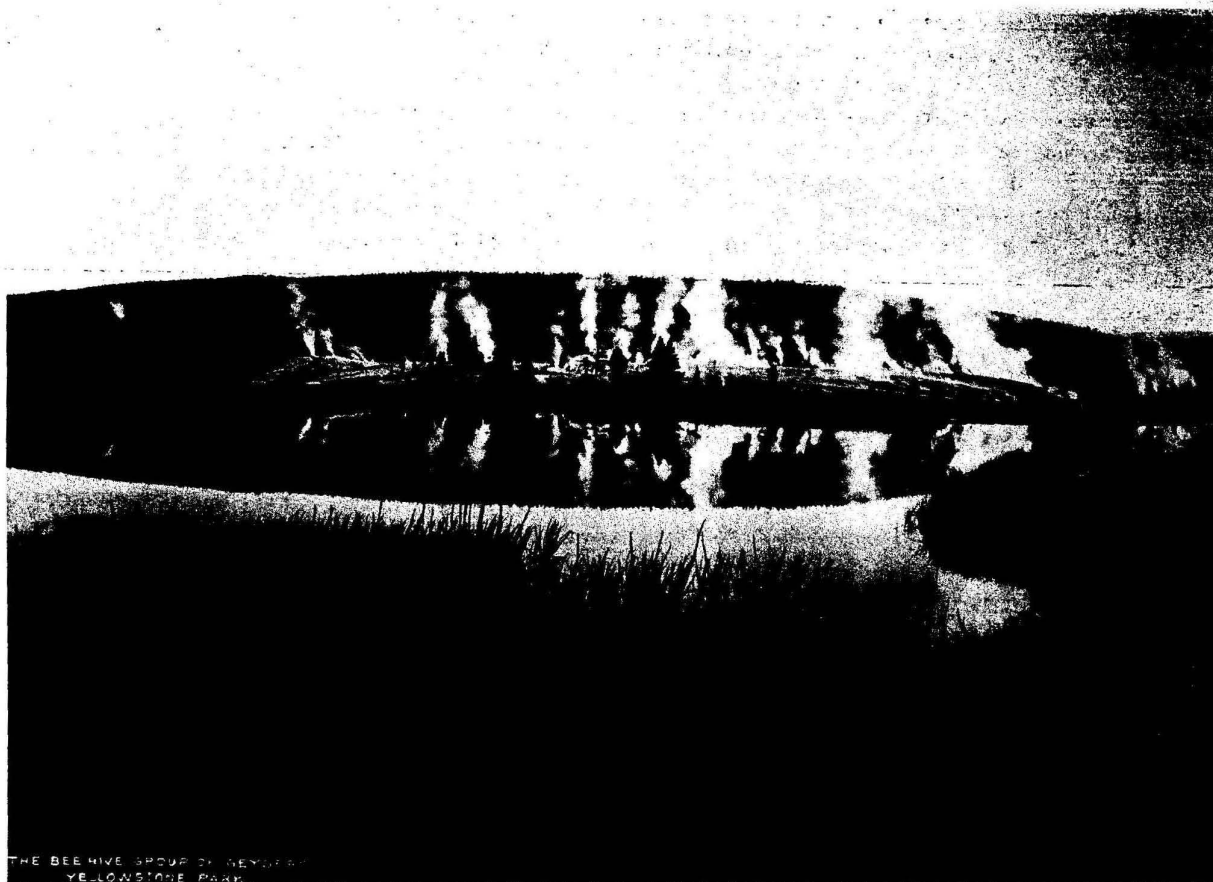
Algunas de las más notables fotografías de O'Sullivan fueron realizadas en la exploración oficial a una zona hoy conocida como Monumento Nacional Cañón de Chelly, en Arizona. La escala asombrosa del Cañón se siente allí maravillosamente. Una de las fotos fue tomada bajo un sol brillante, que muestra cada una de las capas en la pared del Cañón. Dos pequeñas figuras humanas posan sobre las famosas ruinas de la Casa Blanca, «en un nicho que está a 50 pies del actual lecho del Cañón», según se expresa en el epígrafe. Otros dos exploradores están de pie sobre las ruinas inferiores;

uno sostiene la cuerda con que el muro fue escalado.

William Henry Jackson se unió al geólogo Francis Vandiveer Hayden en la «Expedición Geológica y Geográfica de los Territorios», realizada en 1870. De niño, en Vermont, había sido empleado como «colorista» en galerías fotográficas. Su inquietud por el oeste le arrastró desde Missouri a través del Continente, hasta que en 1867 se instaló en Omaha (Nebraska), donde abrió un estudio junto con su hermano. Por aquel entonces Omaha era una bulliciosa ciudad ferroviaria, donde el negocio del retrato era muy animado, si bien Jackson encontró fatigoso el trabajo en interiores y dejó que su hermano se ocupara de los rutinarios retratos posados, mientras él se fue al campo, fotografiando a indios y paisajes. En 1869 viajó con su cámara en la misma línea del flamante ferrocarril transcontinental, comenzando desde Promontory, donde había un enlace ferroviario y yendo hacia el sudeste, hasta las cercanías de Salt Lake City. Llevó consigo 300 placas de vidrio, cámaras, equipo para revelado y dos tiendas: una como cuarto oscuro y otra para dormir. Recorrió 120 millas [poco menos de 200 km] en tres meses. Esos paisajes impresionaron tanto a Hayden que éste invitó a Jackson a unirse a la expedición. En la exploración de 1871, Jackson tomó muchas fotografías de las Montañas Rocosas, especialmente en la zona de Yellowstone, la cual, con sus geisers, sus termas calientes y sus enormes escenarios pareció increíble a quienes no hubieran hecho el arduo viaje hasta esa naturaleza salvaje. Al final de su carrera Jackson recordó en su autobiografía, titulada *Time Exposure*, que sus fotografías «ayudaron a una excelente obra: sin un voto en contra, el Congreso declaró a Yellowstone como parque nacional, que sería preservado para el pueblo. El 1.º de marzo de 1872, con la firma del presidente Grant, el proyecto se transformó en ley».¹⁷

Como casi todos los fotógrafos, Jackson llevaba varias cámaras al terreno de operaciones, en parte como seguro contra accidentes y en parte para poder hacer una variedad de tamaños fotográficos. Aunque las ampliaciones eran posibles, la copia por contacto era la preferida, particularmente si se necesitaban cantidades de copias para la distribución. La misma amplitud del paisaje del oeste exigía fotografías de gran tamaño. En 1875, Jackson asombró al mundo de la fotografía al llevarse a las Montañas Rocosas una cámara para placas de 20 × 24 pulgadas [aproximadamente 51 × 61 cm]. Registró doce de esos enormes negativos en el catálogo oficial del Gobierno: «Estas son las mayores placas que se hayan utilizado en el país para la fotografía de campo. Transmiten una impresión de la verdadera grandeza y la magnitud del escenario montañoso, que otras vistas menores no llegan nunca a impartir».

El director de *The Philadelphia Photographer* elogió esas fotos gigantescas:



WILLIAM HENRY JACKSON, *El Grupo Colmena de geisers, Yellowstone Park*, 1872. Copia a la albúmina, Denver Public Library, Western History Department, Denver

Un examen de estas imágenes nos llena de admiración y de asombro. Admiración por estos magníficos escenarios de nuestro propio país, que difícilmente serán superados por los de ningún otro, y por el trabajo maravillosamente logrado en un tamaño gigantesco, donde cada fotografía es un estudio por su composición, su luz y la grandeza general de efecto que dan su aliento y su perspectiva. Asombro de que tal obra pudiera ser ejecutada en las regiones agrestes de las Montañas Rocosas, desde posiciones casi inaccesibles, a las que todo debió ser llevado en mulas de carga, y donde buena parte del trabajo fue ejecutado en circunstancias de evidente incomodidad. En su mayor parte, los fotógrafos consideran que el manejo de las placas de 20×24 es ya tarea bastante formidable, bajo las mejores condiciones... pero Jackson ha demostrado ser un maestro no sólo de los principios del arte que gobiernan tal tarea, sino de toda circunstancia o condición que pudiera afectar de algún modo su éxito al producir los mejores resultados que es capaz la fotografía.¹⁸

A pesar de su orgulloso alarde, Jackson no estaba solo en el empleo de placas grandes. El paisaje espectacular del valle Yosemite, en el norte de California, ya había sido ampliamente fotografiado por Carleton E. Watkins y Eadweard James Muybridge, con cámaras de casi igual tamaño.

Las expediciones fotográficas fueron emprendidas en todo el mundo. El arqueólogo francés Désiré Charnay

fotografió las ruinas precolombinas de México y de Yucatán, en 1857, y la vida de los nativos en la isla de Madagascar, seis años más tarde. Samuel Bourne ascendió a los montes Himalayas con un equipo de treinta peones chinos, que llevaron el equipaje y el equipo fotográfico, en 1863, hasta una altura de 15.000 pies [aproximadamente 5.000 m]. Los hermanos Louis-Auguste y Auguste-Rosalie Bisson viajaron de París a Suiza, junto a Napoleón III y a la emperatriz Eugenia, realizando en 1860 una asombrosa serie de fotografías de los Alpes. Un año tras otro, Francis Frith¹⁹ viajó desde Londres hasta Egipto y Tierra Santa; en 1858 impresionó una serie de placas de 16×20 pulgadas [aproximadamente 41×51 cm] bajo las condiciones más difíciles. La reina Victoria seleccionó a Francis Bedford para que acompañara al príncipe de Gales en una gira por el Oriente Medio en 1862. William James Stillman fotografió al detalle la Acrópolis en Atenas. Miles de negativos sobre los campos auríferos de Australia fueron elaborados por Henry Beaufoy Merlin y por su sucesor Charles Bayliss.

Tampoco el Lejano Oriente fue descuidado por los operadores. El viajero inglés John Thomson, miembro

THE ILLUSTRATED CHRISTIAN WEEKLY.

VOL. II. No. 48.

NEW YORK, SATURDAY, NOVEMBER 30, 1872.

PRICE SIX CENTS.

AN ORDER, AUTHORIZED BY ACT OF CONGRESS, IS THE TRUE COPY, BY THE AMERICAN TRACT SOCIETY, IN THE OFFICE OF THE LIBRARIAN OF CONGRESS, AT WASHINGTON.



GEYSERS ON THE YELLOWSTONE RESERVATION. DRAWN BY H. HESING. SEE PAGE 35.

Geisers en la Reserva Yellowstone. Dibujos sobre fotografias realizadas por William Henry Jackson, de la revista *Illustrated Christian Weekly*, 30 de noviembre de 1872



WILLIAM HENRY JACKSON, *Los colaboradores del fotógrafo*, ca. 1885. Copia a la albúmina, University Art Museum, The University of New Mexico Press, Albuquerque

de la Royal Geographical Society, pasó varios años fotografiando Camboya, Malasia y China. Se ocupó no sólo de los escenarios naturales y de los monumentos de antiguas civilizaciones, sino también de las modas y costumbres de sus habitantes; sus cuatro tomos titulados *Illustrations of China and Its People* (Londres, 1873) son un notable examen etnográfico y una documentación fotográfica pionera.²⁰

Tras su vuelta a Inglaterra, Thomson fotografió con similar espíritu a los pobres de Londres. Treinta y seis de esas fotografías fueron publicadas en *Street Life in London* (1877), con un detallado texto sociológico escrito por Adolphe Smith. Las reproducciones fueron hechas con el proceso *woodburytype* (véase capítulo 14), que les confería una fidelidad semejante a la de las fotografías originales: poseen una sensación de autenticidad que les da enorme impacto.

En su Prefacio, Thomson y Smith cuenta que se propusieron aportar «la precisión de la fotografía como ilustración de nuestro tema. La exactitud incuestionable de este testimonio nos permitirá presentar tipos auténticos de los pobres de Londres, y protegernos de la acusación de disminuir o de exagerar las peculiaridades individuales de la apariencia».²¹

A medida que las principales ciudades de Europa crecieron en tamaño, durante la segunda mitad del siglo XIX, se pusieron en marcha amplios planes de remodelación urbana, que exigieron la extensa demolición de construcciones de larga duración y a menudo de importancia histórica. En París, en Londres y en Glasgow se organizaron expediciones fotográficas para registrar la herencia arquitectónica que estaba condenada a la destrucción. Entre esas tareas, la más completa fue una documentación, calle por calle, de las amplias zonas del corazón mismo del viejo París que el barón Georges-Eugène Haussmann, prefecto del Sena, había ordenado arrasar, con el fin de permitir la construcción de los edificios públicos, los parques y los *grandes boulevards* que tanto distinguen hoy al moderno París.

Charles Marville —que había utilizado el calotipo cuando captó los edificios medievales para el Comité de Monumentos Históricos, diez años atrás— utilizó, durante 1864-1865, las placas de colodión. Sus fotografías fueron minuciosamente detalladas, impresionando la textura misma de las calles empedradas, los muros castigados por el tiempo, los letreros y las mercancías de las tiendas.

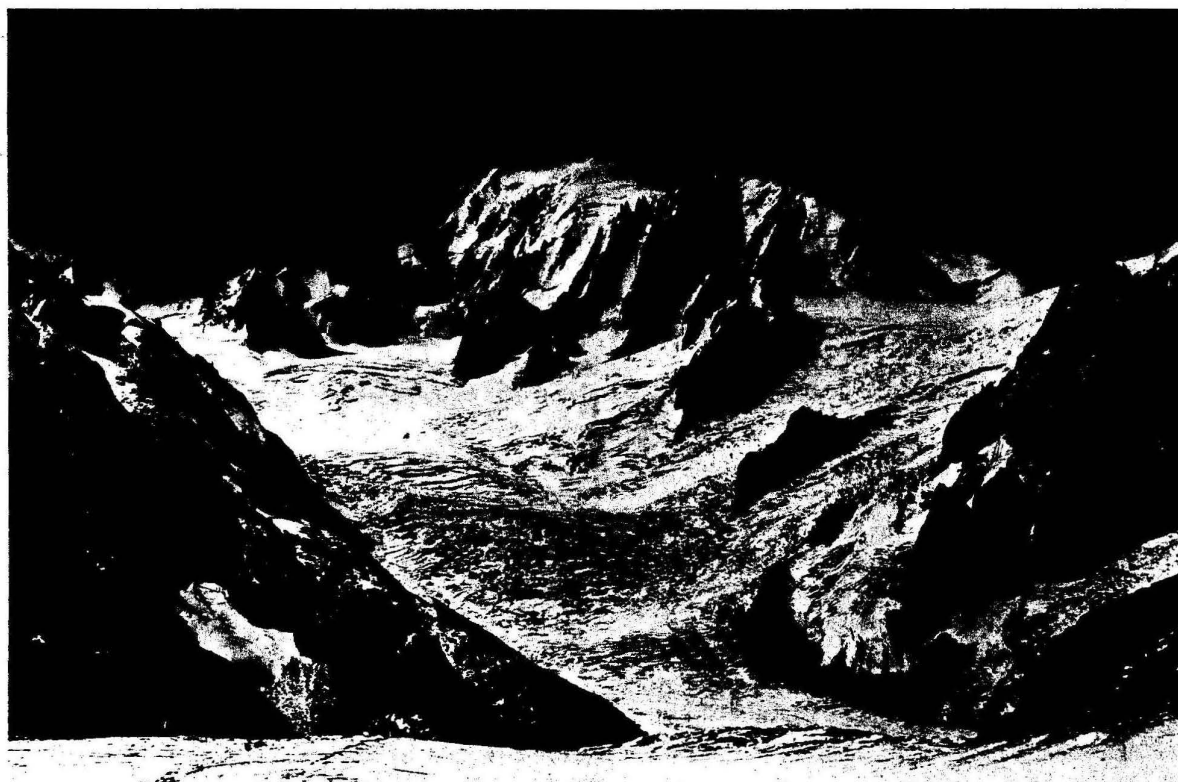
Thomas Annan, de Glasgow, recibió en 1868 el encargo de los supervisores de la Ley de Mejoras para Glasgow City, a fin de que fotografiara los pasajes pintorescos pero desagradables e insalubres que se extienden entre los edificios de muchas plantas, a los que se llamaba *closes* en el Viejo Glasgow y que se habían convertido en sitios miserables. La Society for Photographing Old London [Sociedad para Fotografiar el Antiguo Londres] fue formada con un propósito similar; entre 1874 y 1886 repartió entre sus miembros 120 fotografías impresas por Henry Dixon sobre negativos propios y sobre otros de Alfred H. y John Boole.

Se realizaron millones de fotografías sobre sitios familiares —ciudades, pueblos, aldeas, recuerdos históricos, antiguas iglesias, nuevos edificios públicos— sin otro propósito que el de venderlas a los turistas. En los días previos a la cámara rápida y a la tarjeta postal impresa, los viajeros coleccionaban copias a la albúmina de todas las «vistas» que deseaban recordar, y luego las pegaban en álbumes.

Aquellos fotógrafos que se especializaron en confeccionar tales imágenes comprobaron a menudo que la demanda era tan grande que llegaron a crear compañías editoras, con equipos de operadores que trabajaban sobre el terreno y un abundante personal a cargo de las tareas de impresión en cada sede. La mayor de estas fábricas de fotografías fue la abierta por Francis Frith en 1860, en Inglaterra, tras su vuelta a Egipto. En su factoría de Reigate tenía un inventario de más de un millón de copias. Otras compañías editoras similares fueron abiertas en Escocia por George Washington Wilson y por James Valentine. Las copias de contacto, preparadas sobre papel de albúmina, en tonos dorados, fueron hechas en grandes cantidades; en cada día de trabajo se sensibilizaba más de un millar de hojas de papel, en un tamaño de 18 × 24 pulgadas [aproximadamente 46 × 61 cm]. Hasta 1.300 marcos de copia —cada uno de ellos con un negativo en vidrio y una hoja adherida de papel sensibilizado, en el mismo tamaño— se colocaban en estantes adecuados, que eran llevados sobre ruedas hasta la luz del sol, así, si de repente llovía, se podían guardar sin demora. En los Talleres de Impresión Wilson, en Aberdeen, las estanterías cubrían medio acre [aproximadamente un quinto de hectárea]. El tiempo de exposición variaba con la intensidad de la luz solar y la densidad del negativo; el hijo de Wilson recordó después que ese tiempo oscilaba desde 15 o 20



CARLETON E. WATKINS, *Montaña «El Capitán»* (1.200 m de altura), desde el pie del *Mariposa Trail*, Yosemite (California), ca. 1865. Copia a la albúmina, The Museum of Modern Art, Nueva York



LOUIS-AUGUSTE BISSON/AUGUSTE-ROSALIE BISSON, *Los Alpes: vista del «Jardín» desde el Mont Blanc*, 1860. Copia a la albúmina, en el álbum *Le Mont Blanc et ses glaciers* (París, 1860), George Eastman House, Rochester (Nueva York)



FRANCIS FRITH, *Las pirámides de Dahshur (Egipto)*, 1858. Copia a la albúmina, George Eastman House, Rochester (Nueva York)

minutos hasta *dos días*, estimando que la producción promedio diaria era de tres mil copias. Las operaciones de dar el tono de color, el fijado, el lavado y el secado estaban a cargo de secciones separadas. La producción pudo llegar así a un millón de unidades por año.²²

Se ha denominado «topográfica» a la preocupación de Frith, Wilson, Valentine y de otros fotógrafos en el mundo entero, por la representación literal y directa de los aspectos más característicos en sitios y cosas. En la década de 1860 el término «fotografía mecánica» fue utilizado por Cornelius Jabez Hughes para distinguir a ese enfoque frente al de otros fotógrafos cuyo objetivo era estético y que encontraban en la fotografía un medio de expresión personal, más allá del trabajo realizado con propósitos comerciales. Explicó:

Quede entendido que no utilizo la palabra *mecánica* con un sentido despectivo. Por el contrario, quiero decir que todo lo que pasa a ser descrito exactamente como es, y donde todas las partes son igualmente nítidas y perfectas, debe ser incluido bajo ese nombre. Podría haber utilizado la expresión de fotografía *literal*, pero creo que aquélla es mejor. Ese campo, por obvios motivos, será siempre el más practicado, y allí donde se requiera una verdad literal e indiscutible, ése es el único enfoque permisible.²³

Las fotografías topográficas típicas son casi siempre técnicamente excelentes, con un detalle de gran nitidez, un logro completo de tonalidades y a menudo con nu-

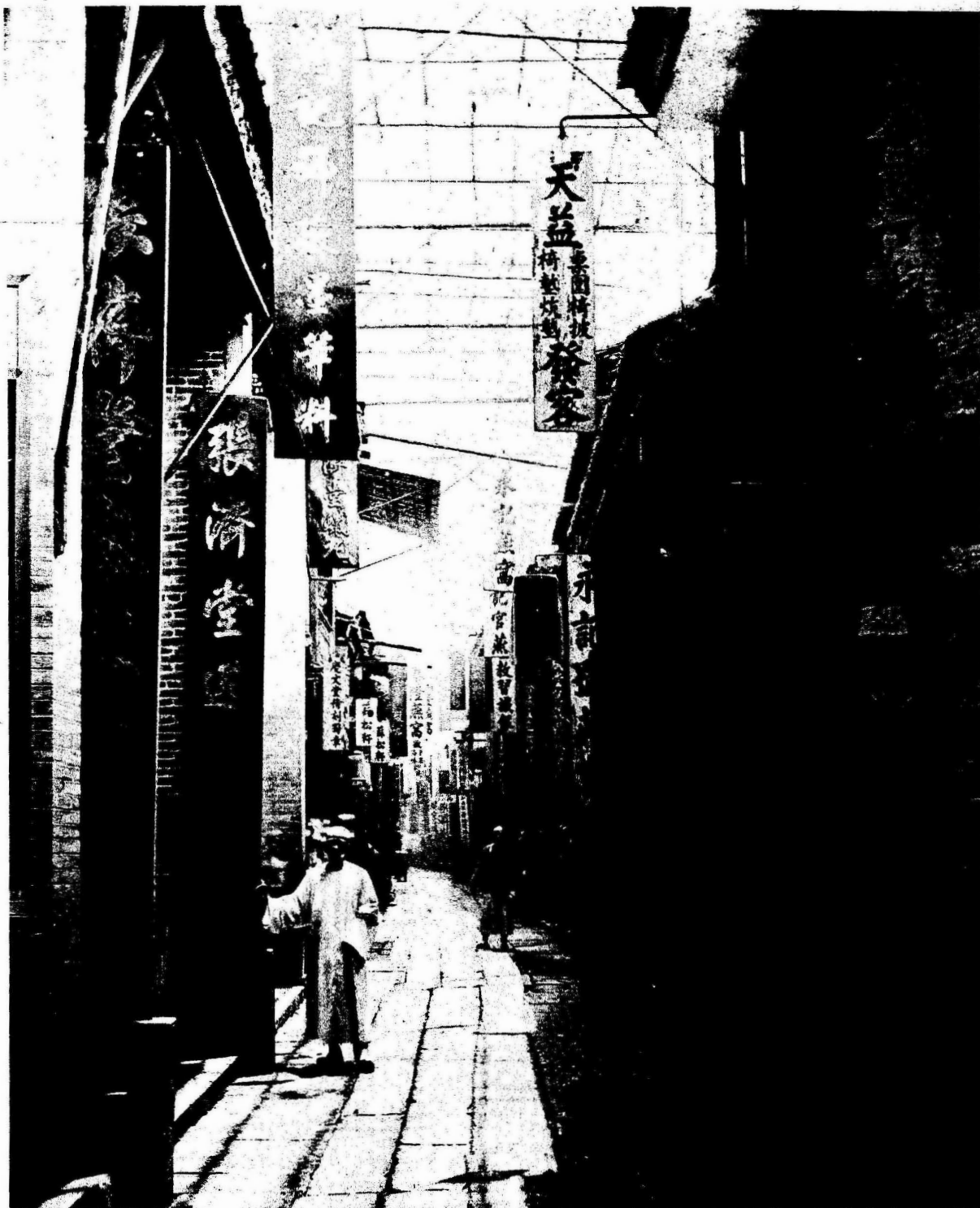
bes hábilmente impresas, procedentes de otros negativos. El título de cada vista se imprimía en el negativo, con lo que las letras blancas aparecían en la parte inferior de la imagen.

En su mayor parte, las fotografías de estas empresas editoras son tomas sosas y ordinarias, que no se diferencian en su estilo, cualquiera fuese el fotógrafo que las hiciera (y cuyo nombre rara vez aparecía acreditado). Pero ocasionalmente aparecen notables escenas callejeras, visiones líricas del campo, interiores arquitectónicos bien observados. Cuando las tarjetas postales comenzaron a estar en boga, Frith y Valentine las publicaron por millares. De hecho, sólo hace muy poco tiempo que las firmas fundadas por esos fotógrafos han cerrado su negocio.

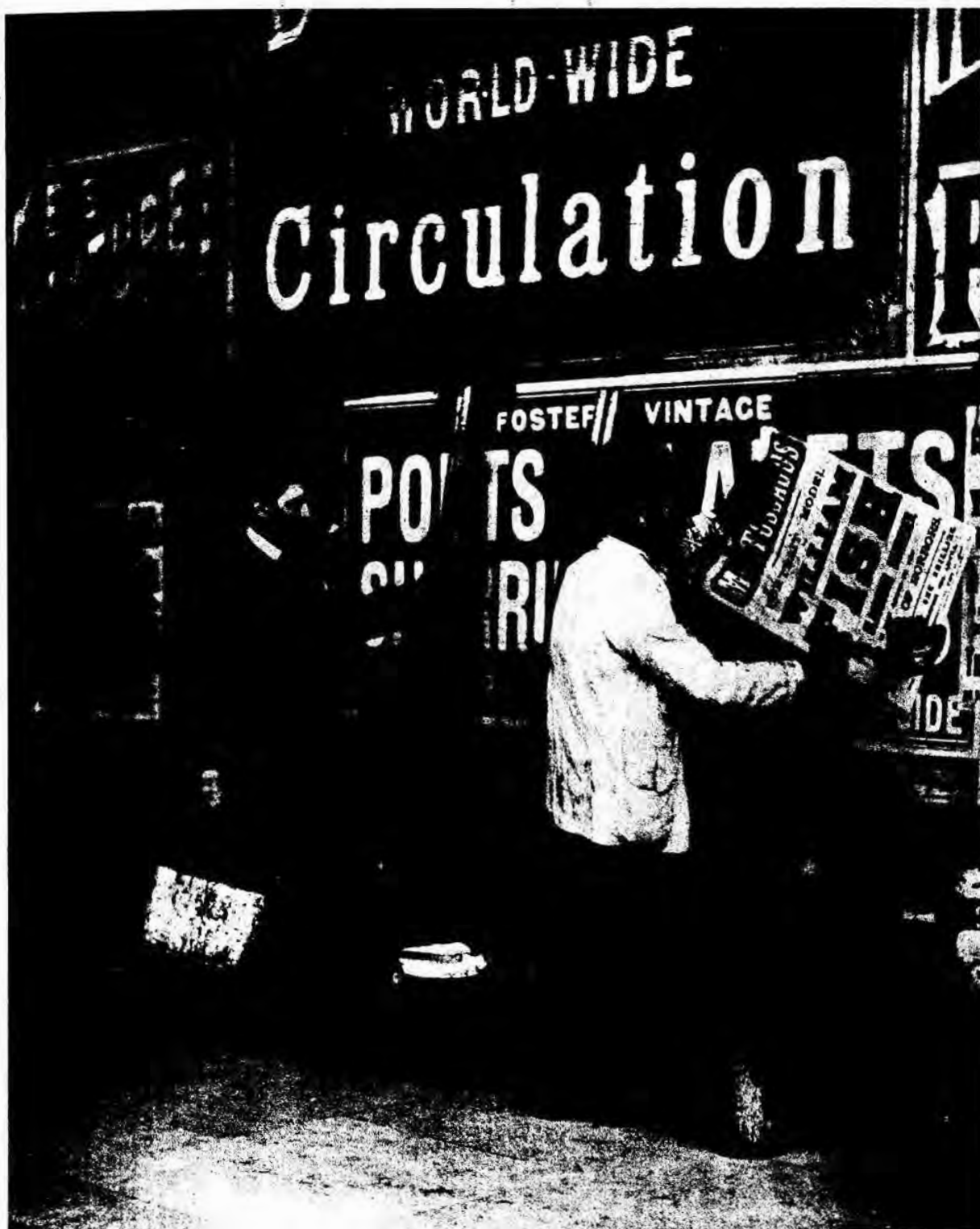
Una producción comercial similar fue emprendida en Estados Unidos por William Henry Jackson. Tras dejar las expediciones gubernamentales fundó la W. H. Jackson Photograph and Publishing Company, en Denver, durante 1893, y la empresa se fusionó con la Detroit Publishing Company en 1897, cuando Jackson se unió a esta firma y le transfirió todo su inventario de negativos. Cuáles fueron, entre las miles de fotografías marcadas W. H. Jackson and Company, las ejecutadas por Jackson mismo es algo que no ha quedado registrado.



WILLIAM JAMES STILLMAN, *El Partenón, Atenas*, 1869. Copia al carbón, en el álbum *The Acropolis of Athens* (Londres, 1870), The Museum of Modern Art, Nueva York



JOHN THOMSON, *Calle de la Física, Canton*, ca. 1868. Copia al carbón, en *Illustrations of China and Its People* (Londres, 1873), Peabody Museum, Salem (Massachusetts)



JOHN THOMSON, *Publicidad callejera*, ca. 1877. Realizada con el procedimiento *Woodburytype*, en *Street Life in London* (Londres, 1877), The Museum of Modern Art, Nueva York



CHARLES MARVILLE, *Rue Glatigny, Paris*, 1865. Cópia a la albúmina, antes perteneciente a la colección V. Barthélemy, París



NADAR, *El Arco de Triunfo y los Grandes Boulevards de París, panorama desde un globo*, 1868. Gelatino-bromuro sobre el negativo original, Caisse Nationale des Monuments Historiques, París

Han sido frecuentes las fotografías sobre los avances de la ingeniería en la era industrial, especialmente en Gran Bretaña, donde Philip Henry Delamotte tomó la reconstrucción del Crystal Palace en Sydenham durante 1853-1854, Robert Howlett fotografió la botadura del barco a vapor «Great Eastern» en 1857 y James Mudd produjo un inventario fotográfico de las locomotoras construidas en Manchester por la firma Beyer-Peacock durante el mismo período.

Los fotógrafos se llevaron su cámara a los aires para registrar a la Tierra vista desde arriba. Lo hicieron ya en 1858, cuando Nadar consiguió la primera fotografía realizada desde un globo, sobre la aldea de Petit Bicêtre, en las afueras de París. Era un positivo de colodión, realizado con grandes dificultades, porque los vapores de gas que escapaban del globo contaminaron el baño sensibilizador. Lamentablemente, esa foto ya no existe. Mejor éxito tuvo James Wallace Black, de Boston, quien hizo varias vistas de esa ciudad y de Providence (Rhode Island), en 1860; pocos años después, Nadar llevó una cámara de multilente a un globo sobre

París, consiguiendo las primeras fotografías logradas de esa ciudad.

Casi todos los fotógrafos considerados en este capítulo hicieron estereografías, además de los negativos unitarios y de mayor tamaño. Las imágenes apareadas, tomadas con cámara de doble lente, producen una sorprendente ilusión tridimensional cuando se observan con un estereoscopio, revelando esa riqueza de detalles, que es esencial para la fotografía documental.

La estereografía crea su interesante efecto porque reproduce la visión binocular. Normalmente vemos el mundo con ambos ojos. La imagen formada en la retina de cada uno de ellos es ligeramente diferente, debido a su posición en el espacio; la fusión de ambas en nuestra mente es parte importante de nuestra percepción sobre la distancia relativa a que están situados los objetos. En un estudio clásico, publicado por la Royal Photographic Society de Londres, en 1838, Sir Charles Wheatstone describió claramente este fenómeno, e ilustró su informe, en las *Philosophical Transactions* editadas por la entidad, con dibujos lineales de formas geométricas sólidas, en la perspectiva con que esas formas serían vistas por cada ojo. Colocó tales dibujos en un instrumento que él diseñó y que denominó *estereoscopio*.

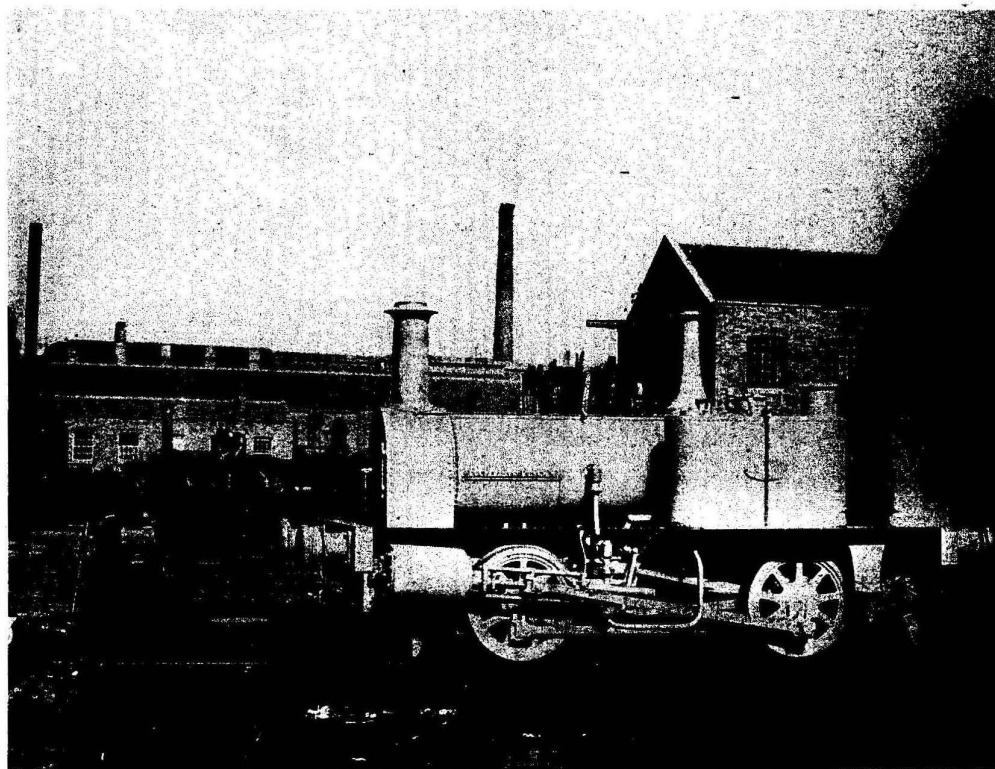
Mirando en los espejos, Wheatstone vio «en lugar de una representación sobre superficie plana... una figura de tres dimensiones, la exacta réplica del objeto sobre el que se habían realizado los dibujos». ²⁴ A los fines de la demostración utilizó dibujos lineales.

...porque si el sombreado o el colorido hubieran sido agregados, cabía suponer que el efecto se debiera total o parcialmente a esas circunstancias, mientras que excluyéndolas de toda consideración, no se deja lugar a dudas de que todo el efecto de relieve se debe a la percepción simultánea de dos proyecciones monoculares, una en cada retina. Pero si se requiriera obtener los más fieles parecidos a los objetos reales, pueden emplearse apropiadamente el sombreado y el colorido para subrayar los efectos. Una cuidadosa atención permitiría al artista dibujar y pintar las dos imágenes componentes, con el fin de presentar en la mente del observador, según la percepción resultante, una perfecta identidad con el objeto representado. ²⁵

Pero tal exacto dibujo, por teórico que fuera, también era difícil de conseguir. Con una oportunidad tan precisa que se hace difícil considerarla como coincidencia, la fotografía aportó los medios de cumplir aquella predicción. Más tarde, Wheatstone escribió: «Fue a comienzos de 1839, unos seis meses después de que se publicaran mis memorias en las *Philosophical Transactions*, que se llegó a conocer el arte fotográfico. Poco después, a mi solicitud, Talbot, el inventor, y [Henry] Collen (uno de los primeros cultivadores del arte), me prepararon *Talbotipos* estereoscópicos de estatuas, edificios y hasta retratos de personas vivas». ²⁶ Estas primeras estereografías fotográficas no han sido todavía halladas, pero algunas de ellas fueron exhibidas en la Academia Real de la Ciencia, en Bruselas, en 1841.



PHILIP HENRY DELAMOTTE, *Galería superior del Crystal Palace, en Sydenham (Inglaterra), ca. 1853.* Copia al papel salado, colección Gernsheim, Humanities Research Center, University of Texas, Austin



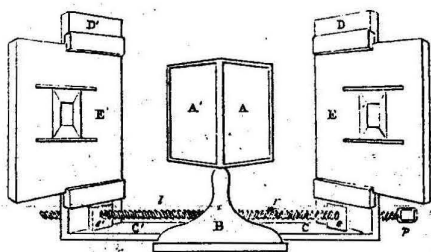
JAMES MUDD, *Locomotora construida por Beyer-Peacock, situada en un desvío industrial, Manchester (Inglaterra), 1858.* Gelatino-bromuro sobre un negativo original, North Western Museum of Science and Industry, Manchester



ROBERT HOWLETT, *Isambard Kingdom Brunel, constructor de la nave a vapor «Great Eastern», de pie junto a las cadenas de la botadura, 1857. Copia a la albúmina, George Eastman House, Rochester (Nueva York)*

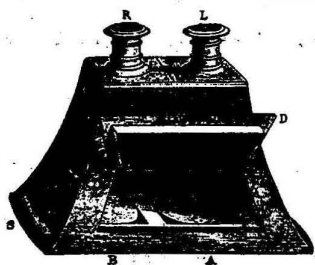


CHARLES CLIFFORD, *Armadura*, ca. 1857. Copia a la albúmina, The Museum of Modern Art, Nueva York



El estereoscopio Wheatstone, de *Transactions of the Royal Society of London*, vol. 129, 1838, lám. XI

A'A: espejos en ángulo recto entre sí. E'E: dibujos de una pirámide truncada. Cuando el observador mira al espejo A con su ojo derecho, ve el dibujo E y con el izquierdo el E'



El estereoscopio Brewster, de David Brewster, *The Stereoscope* (Londres, 1856)

AB: diapositiva estereoscópica; S: ranura por la que se insertan las fotografías montadas; RL: lentes para ambos ojos; CD: abertura de entrada de luz sobre las fotografías



El estereoscopio Holmes, de *Photographer's Friend*, Filadelfia, abril de 1872

La fotografía estereoscópica no llegó a ser práctica hasta que Sir David Brewster inventó en 1849 un dispositivo menos complicado para mirarla. Básicamente, su estereoscopio era una caja con forma de pirámide truncada.

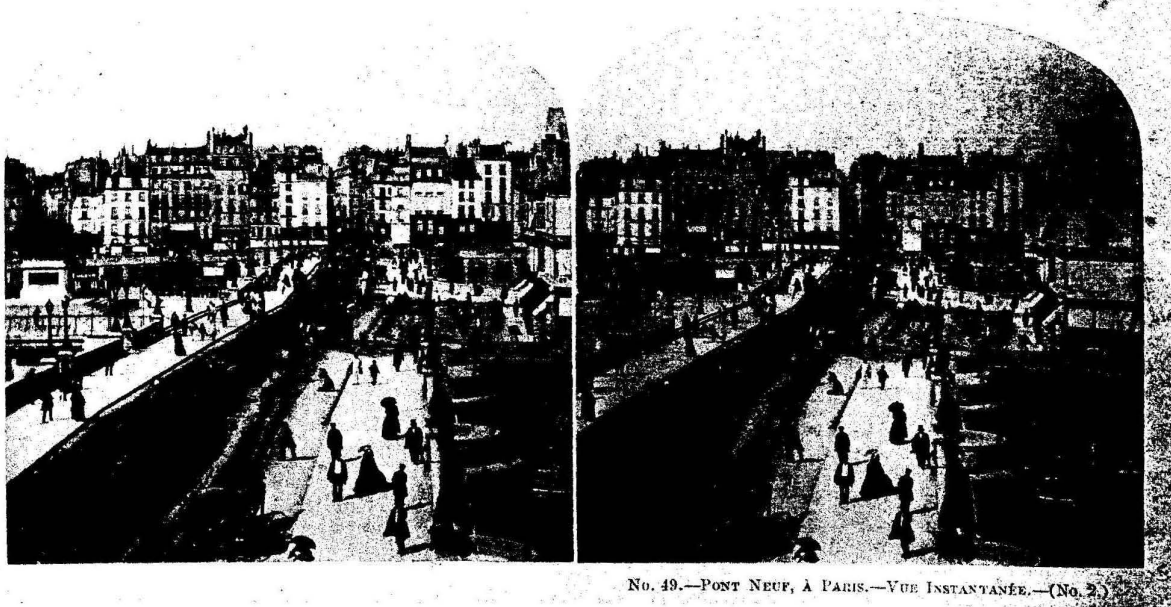
En el extremo pequeño colocó dos lentes, cada una de ellas con una distancia focal de unas seis pulgadas. En el otro extremo había un marco, que sostenía dos fotografías, cada una de las cuales de un tamaño aproximado a 3×3 pulgadas [poco menos de 8×8 cm] y montadas una al lado de la otra. El suelo de la caja era de vidrio esmerilado, con lo que las transparencias podían ser vistas con luz refractada. Los daguerrotipos y las copias en papel se veían gracias a la luz que entraba por la abertura de una pequeña puerta, con superficie interior plateada.

Las lentes tenían forma de cuña, formando prismas, con lo que se dividía la línea de visión y cada imagen era vista en su marco completo, aunque estaban separadas por una distancia mayor que la existente entre las mirillas.

El estereoscopio de Brewster se fabricó en cantidad por la empresa Duboscq & Soleil, de París, dedicada a instrumentos ópticos y científicos. Uno de ellos se exhibió en la exposición del Crystal Palace de Londres en 1851, junto a un juego de daguerrotipos tomados por L.-Jules Duboscq. El público quedó maravillado, y la reina Victoria se mostró personalmente tan entusiasta que Brewster le obsequió un aparato especialmente construido; de pronto, la fotografía estereoscópica se hizo inmensamente popular y Brewster se jactó:

Se estima que se han vendido más de medio millón de estos instrumentos... Los fotógrafos ahora se ocupan, en cualquier lugar del mundo, realizando imágenes binoculares con el aparato: entre las ruinas de Pompeya y de Herculano, en las cimas nevadas y los valles de Suiza, entre los monumentos públicos del Viejo y del Nuevo Mundo, entre los barcos de nuestros puertos comerciales, en los museos de la vida antigua o moderna, en los sagrados precintos del círculo doméstico...²⁷

Varias firmas comenzaron a especializarse en la producción industrial y la distribución mundial de las estereografías. La primera de esas empresas editoras parece haber sido la London Stereoscopic Company, fundada en 1854 por George Swan Nottage; sólo en el año 1862 vendieron un millón de fotografías. La colección de estereografías se convirtió en una moda y —antes de que se iniciaran las revistas con ilustraciones fotográficas, a finales de siglo— había, por lo visto, un estereoscopio en cada hogar. El escritor y médico norteamericano Oliver Wendell Holmes fue un ardiente coleccionista. Escribió con elocuencia sobre el proceso en *The Atlantic Monthly*²⁸ y hacia 1860 diseñó un nuevo tipo de estereoscopio. Aunque estaba basado en la óptica lenticular de Brewster, era más cómodo; su producción industrial estuvo a cargo de Joseph L. Bates, de Boston.



Anónimo, *El Pont Neuf en París*, ca. 1860. Copias a la albúmina sobre un negativo estereoscópico, colección Beaumont Newhall, Santa Fe

Es un hecho notable que en toda su historia la estereografía no haya atraído a los fotógrafos como medio de expresión artística. Su misma virtud, la de crear una asombrosa ilusión de profundidad, parecía acercarla demasiado a la realidad. James Craig Annan, un líder del movimiento pictórico, señaló en 1892:

El efecto estereoscópico es un intento de imitar a la naturaleza, mientras el objeto de una fotografía ordinaria, o de un dibujo, es sólo el de reproducir una impresión de la naturaleza. El fracaso del estereoscopio en su mayor finalidad es más señalado que el otro propósito, menos ambicioso pero más práctico, de reproducir sobre superficie plana una impresión de lo que vemos.²⁹

Pero si bien la estereografía no atrajo a aquellos cuyo objetivo era la estética de las artes gráficas convencionales, era en cambio la técnica ideal para registrar la información visual, y sus mejores practicantes se encontraron en la masa de fotógrafos aficionados y profesionales que se deleitaban con la apariencia misma del mundo. Se trata de una imagen y no de un cuadro.

Una propiedad singular de la imagen estereoscópica es su tamaño aparente. Cuando están debidamente combinadas, las fotografías apareadas ya no parecen copias de tres pulgadas de lado, sino una sola imagen de tamaño real.

Dado el pequeño formato del negativo, las lentes de las cámaras *stereo* podían tener una distancia focal relativamente corta. Esto hizo posible realizar estereografías con objetos en movimiento.

La distancia focal de una lente es una característica fija, que determina el punto en que se formará una imagen nítida con un objeto distante. Imagínese al rayo de luz como una palanca, con una desviación que se produce cuando el rayo atraviesa la lente y que continúa hasta formar una imagen. Cuando se mueve un punto en un extremo de la palanca, se mueve la imagen al otro extremo; cuanto más corto sea el brazo de la palanca detrás de la lente (lo cual es determinado por la distancia focal), menos se moverá la imagen. En consecuencia, al utilizar lentes de corta distancia focal, el movimiento de la imagen de un objeto móvil puede ser reducido en la placa hasta un grado tan insignificante que —durante el breve período en que la lente está abierta— no se produce una confusión apreciable.

Las estereografías de finales de la década de 1850 nos mostraron inicialmente, en lo que se llamó «vistas instantáneas», ciertas fases de la acción, gracias al desplazamiento de animales y seres humanos, que nunca habían sido vistas hasta entonces. Los fotógrafos estaban aprendiendo a registrar hasta el movimiento más fugaz,



CONDE GIUSEPPE PRIMOLI, *Annie Oakley, del espectáculo de Buffalo Bill sobre el Salvaje Oeste, durante su gira por Roma, 1890.*
Gelatinobromuro, Fondazione Primoli, Roma

8 • LA CONQUISTA DE LA ACCIÓN

En las primeras fotografías la acción no se registraba. El elogio casi universal a la obra inicial de Daguerre estuvo atemperado por la crítica de que, para mostrar la acción, obtenía mucho menos éxito que en el registro de la arquitectura. Ciertamente, un crítico llegó a afirmar en 1839 que los objetos móviles «nunca podrán ser delineados sin la ayuda de la memoria».¹

En exteriores, y con brillante luz solar, se hicieron ocasionalmente algunas fotografías «instantáneas», pero fueron la excepción. En *A Manual of Photographic Manipulation* (1858), William Lake Price señaló:

Si existe una dirección que debemos preferir para buscar una mayor excelencia y un interés artístico en la imagen fotográfica... será la de aquel proceso, muy acelerado por los avances ópticos y químicos, que permita que cualquier dimensión y clase de imagen pueda ser tomada *instantáneamente*, y no debemos desesperar de llegar a ver ese resultado, cuando vemos lo que el progreso de los últimos años ha traído consigo a este arte... Las vistas de ciudades distantes y pintorescas no las harán parecer atacadas por la peste, dado el aspecto desértico de sus calles y plazas, sino que aparecerán vivas, con el ocupado ajetreo de sus abigarradas poblaciones.²

Las primeras fotografías en las que la acción se captó con una seguridad más o menos regular fueron las vistas estereoscópicas de calles urbanas, pobladas con las figuras minúsculas de sus peatones. En 1859, George Washington Wilson fotografió a gente que caminaba por Princes Street, en Edimburgo, y ese mismo año Edward Anthony realizó una notable serie de estereografías instantáneas con el tráfico de Nueva York; algunas de ellas fueron tomadas durante un día lluvioso. Envió muestras a Thomas Sutton, director de la revista inglesa *Photographic Notes*, con una carta fechada el 29 de agosto de 1859, donde solicitaba: «Si usted posee algún ejemplo de resultados similares obtenidos en Europa, nos gustaría saber cómo se comparan con éstos».³ En su revista, Sutton contestó: «...sólo podemos decir que no sabemos de otras fotografías, salvo dos o tres de las mejores de Wilson, que pudieran ser comparadas con las que él envió»,⁴ y el mismo Wilson escribió: «Las fotografías de Anthony son mucho más rápidas que las mías, y yo debo conseguir algún tipo de obturador que abra y cierre rápidamente».⁵ Otras transparencias estereoscópicas sobre vidrio, extremadamente detalladas, fueron hechas en 1860, en París, por Claude-

Marie Ferrier, A. Ferrier y Charles Soulier. Cuando se exhibieron en París, fueron elogiadas por *Photographic News* como

...las cosas más perfectas que en su tipo se hayan producido... Ni una sola entre las mil figuras de toda clase, peatones y vehículos que pasan en toda dirección, muestra el menor signo de movimiento o de definición imperfecta. Las figuras que están de pie en las sombras de los portales aparecen perfectamente mostradas, aunque el tiempo de exposición sólo fue una imperceptible fracción de segundo.⁶

Para Oliver Wendell Holmes, las fotografías de ese tipo resultaron invaluable dentro del estudio que realizaba sobre cómo camina el hombre. Como médico estuvo profundamente preocupado por el problema de diseñar miembros ortopédicos para los soldados de la Guerra Civil que habían quedado mutilados en el campo de batalla. En *The Atlantic Monthly* de mayo de 1863, cuenta cómo basó su teoría en

...una nueva fuente, que sólo se ha hecho asequible en los últimos años y que nunca, por lo que sabemos, ha sido utilizada para elucidar este problema: es decir, la *fotografía instantánea*... Hemos seleccionado una cantidad de vistas estereoscópicas instantáneas de calles y lugares públicos de París y Nueva York; cada una de ellas muestra numerosas figuras que caminan, entre las que algunas se encuentran en cada una de las etapas para el acto complejo que estamos estudiando.⁷

El artículo estaba ilustrado por grabados en madera, con dibujos realizados directamente por Felix O. C. Darley sobre las fotografías. Holmes descubrió que las actitudes en esas imágenes eran notablemente diferentes a las convenciones admitidas durante siglos: llamó la atención sobre la longitud del paso y la posición casi vertical de la suela del zapato en una de las figuras; sobre otra, que mostraba una pierna suspendida en el aire, comentó: «Ningún pintor se habría atrevido a dibujar una figura que camina en actitudes como algunas de éstas».⁸

Quizás no se hubiera tratado tanto de atreverse como de poder hacerlo, porque el ojo humano no puede detectar posiciones que existen sólo por fracciones de segundo. Esta insuficiencia de la visión humana fue demostrada con mayor convicción una década después, cuando Eadweard James Muybridge, con sus fotografías, mostró al mundo cómo galopa un caballo.

Un ex gobernador de California, Leland Stanford,



EDWARD ANTHONY, *Día lluvioso en Broadway (Nueva York)*, 1859. Copia a la albúmina (una mitad de una estereografía), George Eastman House, Rochester (Nueva York)

poseía una cuadra de caballos de carreras y estaba especialmente orgulloso de su corcel «Occidente». Según la revista *Alta* de San Francisco, de 7 de abril de 1873,

...quería que sus amigos del exterior participaran con él en la contemplación de ese corcel «en acción», pero no veía exactamente cómo podría lograrlo hasta que un amigo le sugirió que E. J. Muybridge fuera empleado para fotografiar al animal en su trote. Dicho y hecho. Se buscó a Muybridge y se le encomendó la tarea, aunque el artista dijo que la creía imposible...

Muybridge, cuyas grandes fotografías del valle de Yosemite eran famosas en el mundo entero, había nacido en Kingston-on-Thames (Inglaterra), en 1830. Adoptó el extraño nombre de Eadweard Muybridge con la creencia de que ése era el original anglosajón de su nombre real, Edward James Muggeridge. En California fotografió para el Gobierno la costa del Pacífico, acompañó a la expedición oficial a Alaska cuando este territorio fue adquirido a Rusia en 1867, y se convirtió en un especialista de la fotografía industrial. En 1869 inventó uno de los primeros obturadores para una cámara. Su experiencia le habría de ser útil. El periodista de *Alta* continuó:

Se habilitaron todas las sábanas en las proximidades del establo con el fin de hacer un fondo blanco que reflejara al objeto, y «Occidente» fue entrenado para que pasara sin vacilar junto al tejido blanco. Después vino la cuestión de cómo podía transferirse una impresión de un cuerpo que se movía a una velocidad de 38 pies [aproximadamente 12 m] por segundo. Los experimentos iniciales de abertura y cierre de la cámara durante el primer día no dieron resultado alguno; en el segundo día, con una velocidad mayor en la abertura y en el cierre, se captó una sombra. Al tercer día, Muybridge, tras un debido estudio del problema, ideó dos tablas paralelas que se deslizaban al tocar un resorte, y con ello dejarían una abertura de un octavo de pulgada, durante 1/500 de segundo, cuando el caballo pasara, y con ello, más una disposición de dobles lentes cruzadas, consiguió un negativo que muestra a «Occidente» en movimiento pleno: una perfecta similitud con el celebrado corcel.

Los experimentos quedaron interrumpidos cuando Muybridge fue procesado en 1874 por haber asesinado

al amante de su mujer; aunque después fue absuelto, abandonó el país y quedó suspendido su trabajo para Stanford.

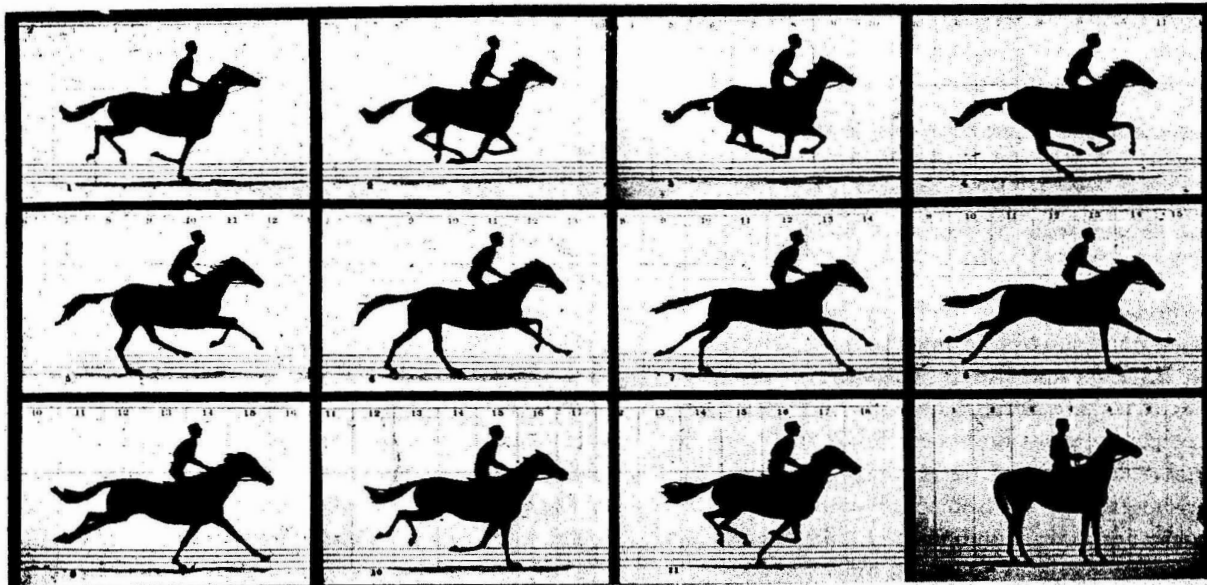
En 1877, Muybridge pudo reanudar la tarea, con el éxito suficiente para alentarle a enviar una fotografía al director de *Alta*, junto a una carta donde explicaba que «fue realizada a un huella de 2,27,* exactamente marcada... el tiempo de exposición... fue menos de una milésima de segundo... La foto ha sido retocada, como es habitual en esta época con todo el trabajo fotográfico de primera categoría, con el propósito de dar un mayor efecto a los detalles. En todo otro sentido, la fotografía está exactamente tal como fue hecha por la cámara».⁹ El retoque fue un paso infortunado, porque la autenticidad de la foto se puso inmediatamente en duda. Así que Muybridge inició de nuevo la experiencia utilizando ahora una batería de cámaras en lugar de una sola.

Junto a la pista colocó doce cámaras, cada una de ellas dotada de un obturador cuya velocidad adujo como «inferior a 1/2.000 de segundo».¹⁰ A lo largo de la pista se dispusieron también resortes enlazados con llaves eléctricas; el caballo, al pasar, los sacudía y los rompía, uno tras otro; así, los obturadores quedaban accionados por un control electromagnético y se realizaron una serie de negativos. Aunque las fotografías eran poco más que siluetas, mostraban claramente que todas las patas del caballo quedaban elevadas, sin tocar el suelo, en cierta fase del galope. Pero, para sorpresa del mundo entero, eso sólo ocurría cuando las cuatro patas se acercaban entre sí, bajo el vientre. Ninguna de las fotografías mostraba la conocida «posición del caballito de madera» —las patas delanteras estiradas hacia adelante, las traseras hacia atrás—, que ha sido tan tradicional en la pintura. Las fotografías parecían absurdas.

*Esa cifra equivale a 11 metros por segundo, o sea, 10 kilómetros por hora, estando el corcel a 12 metros de la cámara.



Dibujos sobre fotografías instantáneas para ilustrar un artículo de Oliver Wendell Holmes sobre la locomoción humana, en *The Atlantic Monthly Magazine*, mayo de 1863



Copyright, 1878, by MUYBRIDGE.

MORSE'S Gallery, 417 Montgomery St., San Francisco.

THE HORSE IN MOTION.

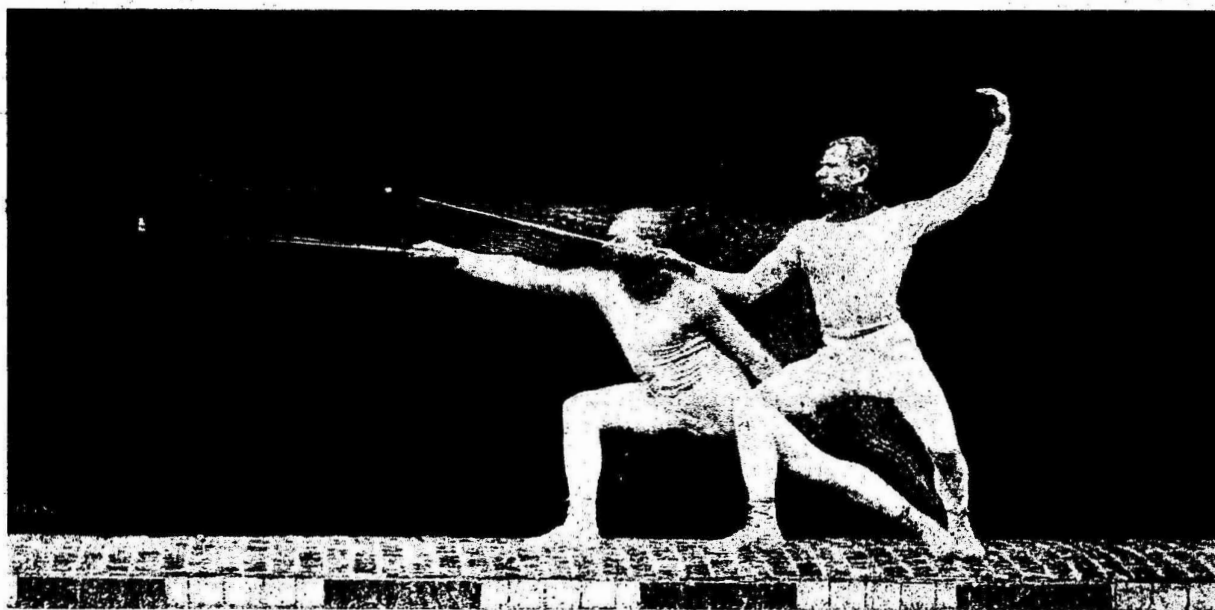
Illustrated by
MUYBRIDGE.

ANIMATED ELECTROPHOTOGRAPHY.

"SALLIE GARDNER," owned by LELAND STANFORD; running at a 1.40 gait over the Palo Alto track, 19th June, 1878.

The negatives of these photographs were made at intervals of twenty-seven inches of distance, and about the twenty-fifth part of a second of time; they illustrate consecutive positions of the horse in twenty-eight frames of progress during a single stride of the mare. The vertical lines were twenty-seven inches apart; the horizontal lines represent elevation of four inches each. The exposure of each negative was less than the two-thousandth part of a second.

EADWEARD JAMES MUYBRIDGE, *Caballo al galope*, 1878. Copia a la albúmina, George Eastman House, Rochester (Nueva York)



ÉTIENNE-JULES MAREY, *Midiendo la velocidad de un ataque con espada por medio de la fotocronografía*, ca. 1890. De *La Nature*, 11 de octubre de 1890

Fueron ampliamente publicadas en América y en Europa. La revista *Scientific American* incluyó 18 dibujos realizados sobre las fotografías de Muybridge, en la portada de su edición del 19 de octubre de 1878. Seis de ellas mostraban a «Abe Edgerton» caminando; las otras doce al mismo corcel al trote. Los lectores eran invitados a pegar las imágenes en una cinta, para verlas en un juguete popular, conocido como *zootropo*, que fue precursor del cine. Se trata de un tambor abierto, con ranuras verticales en su perímetro, que se monta horizontalmente sobre un eje para hacerlo girar. Los dibujos que muestran fases sucesivas de una acción y que están colocados en la superficie interna del tambor, son vistos, uno tras otro, con tanta rapidez que las imágenes se combinaban en la mente para producir la ilusión del movimiento. El director de la revista escribió: «Por tales medios se hace posible ver no sólo los movimientos sucesivos de un caballo en el trote o el galope, sino también los movimientos reales del cuerpo y de las piernas, en las diferentes fases del paso al caminar».

En 1880, utilizando una técnica similar con un dispositivo que denominó *zoogiroscopio* o *zoopraxiscopio*, Muybridge proyectó sus imágenes sobre una pantalla en la California School of Fine Arts de San Francisco.¹¹ El cine había nacido.

Étienne-Jules Marey, un fisiólogo francés que se estaba especializando en el problema de la locomoción, fue inspirado por el trabajo de Muybridge e inventó en 1883 una cámara que podía tomar una serie de exposiciones sobre una sola placa. Vistió de negro a varios hombres, les pintó líneas blancas a lo largo de brazos y piernas y les hizo correr o caminar contra un fondo negro, realizando varias exposiciones sobre una misma placa. El resultado era una gráfica lineal con el movimiento de brazos y piernas. Después ideó una cámara con una placa móvil, de tal forma que cada exposición era una imagen separada.

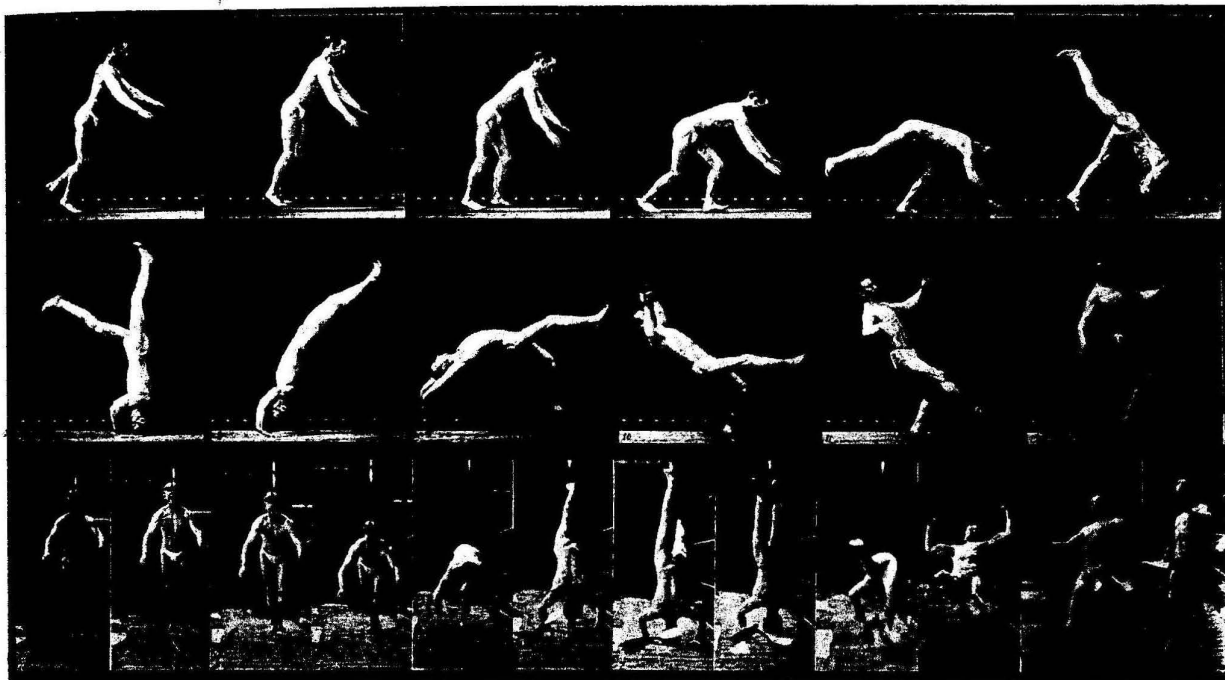
Thomas Eakins, un pintor realista norteamericano, quedó muy impresionado por las fotografías de caballos que hiciera Muybridge. Poseía un juego de las copias publicadas, con las que hizo diapositivas para su empleo didáctico en la Pennsylvania Academy of Arts. En 1879 pintó *A May Morning in the Park* [Una mañana de mayo en el parque], donde mostraba el carruaje de cuatro caballos de su amigo y cliente Fairman Rogers; para calcular las posiciones de las 16 patas de los cuatro caballos se basó en las fotografías de Muybridge. Impresionado igualmente por éstas, Rogers invitó a Muybridge a realizar algunas demostraciones y charlas en Filadelfia. Estos actos fueron recibidos con tanto entusiasmo que los directivos de la Universidad de Pennsylvania ofrecieron a Muybridge —con un pago adelantado de 5.000 dólares— un contrato que le permitiría continuar su trabajo en Filadelfia, con los auspicios de dicha institución. La oferta fue aceptada, se



EADWEARD JAMES MUYBRIDGE, *Salto con pértiga*, 1885. Gelatino-bromuro sobre el negativo original, The Museum of Modern Art, Nueva York

creó una comisión y Eakins fue designado supervisor del proyecto. Con la ayuda de Muybridge, Eakins diseñó una cámara similar a la de Marey, con una sola lente y una placa móvil; así pudo obtener fotos en secuencia, mostrando a atletas en acción.

Entre 1884 y 1885, Muybridge impresionó unos 30.000 negativos con un equipo perfeccionado. Los obturadores eran controlados mediante relojes, con lo que las exposiciones se hacían a cualquier intervalo deseado; tres cámaras, cada una de ellas dotada con trece lentes (una para ver y doce para tomar la imagen), se utilizaron para fotografiar de lado, de frente y de atrás,



EADWEARD JAMES MUYBRIDGE, *Salto sobre la cabeza con interferencia de paloma*, 1885. Lámina 365 en *Animal Locomotion* (Filadelfia, 1887), copia a la albúmina sobre negativo original, George Eastman House, Rochester (Nueva York)

y —cosa muy importante— gracias a una nueva y perfeccionada placa en gelatina seca obtuvo imágenes de sumo detalle con cortos tiempos de exposición.

Los resultados de los trabajos de Muybridge fueron publicados en 1887, bajo la forma de 781 placas de colotipos; se vendían separadamente o bien reunidas en once tomos bajo el título *Animal Locomotion*. Además de los caballos, para esas fotografías se utilizaron diversos animales de todas clases, cedidos al efecto por el zoológico de Filadelfia. Pero la obra más importante fue la relativa a la figura humana. Modelos de ambos sexos, desnudos o vestidos, se fotografiaron en todo tipo de actividad: caminando, corriendo, colocando ladrillos, subiendo escaleras, haciendo esgrima, saltando. Muybridge llegó a fotografiar a una chica que lanzaba un cubo de agua sobre los hombros de otra y a una madre zurrando a su hijo. Su intención específica era crear un atlas para uso de artistas: un diccionario visual con formas humanas y animales en acción.

Otras fotografías similares de acción fueron realizadas al mismo tiempo en la ciudad de Lissa (luego Leszno, Polonia) por Ottomar Anschütz. Sus primeras fotografías instantáneas, con maniobras militares y con animales, fueron tomadas con una cámara de diseño propio, dotada de un obturador de plano focal que permitía exposiciones sumamente breves. Sus retratos de cigüeñas en vuelo asombraron en 1884 al mundo fotográfico. Ideó una cámara en secuencia y con ella hizo fotografías en serie, sobre personas y animales, que exhibió en movimiento, mediante un aparato visor que

denominó *Tachyscope*. Las transparencias de las fotografías eran montadas sobre la periferia de un disco grande, que giraba continuamente tras la lente de un proyector. Cuando cada imagen llegaba a su posición frente a la lente, un destello eléctrico, procedente de un tubo Geisler, proyectaba esa imagen sobre una pequeña pantalla.

La prueba de las fotografías realizadas por Muybridge, y por los otros pioneros a quienes inspiró, sacudió al mundo artístico. Se dudó de las posiciones de un caballo al galope. Pareció absurdo mostrar las ruedas de un vehículo en movimiento si cada radio de las ruedas se veía separadamente. Joseph Pennell, un grabador, litógrafo e ilustrador norteamericano, informó a los miembros del London Camera Club que

...si se fotografía a un objeto en movimiento, toda sensación de ese movimiento se pierde y el objeto queda quieto. Un ejemplo muy curioso de ello le sucedió a un pintor, poco después de que aparecieran en Norteamérica las fotografías realizadas por Muybridge sobre caballos en acción. El pintor deseaba mostrar un carruaje que se desplazaba por el camino con un rápido trote. Dibujó y redibujó, fotografió y refotografió a los caballos hasta que consiguió que su acción fuera aproximada y aparentemente correcta. Las patas habían sido estudiadas y pintadas de la manera más maravillosa. Entonces colocó el carruaje. Dibujó cada uno de los radios en las ruedas y el conjunto quedó como si hubiera sido instantáneamente petrificado o detenido. No había allí acción alguna. Entonces hizo borrosos a los radios, dando al carruaje una apariencia de movimiento. El resultado fue que parecía precipitarse sobre los caballos, los cuales quedaban quietos.¹²

No hay duda de que Pennell se estaba refiriendo al cuadro *A May Morning in the Park* de Eakins, que co-

responde exactamente a la descripción. El caso de la rueda «congelada» continuó preocupando a los mismos fotógrafos. El hombre de ciencia y fotógrafo Sir William de Wiveleslie Abney prefirió la «confusa masa de materia semejante a la lana, que irradia desde un centro»,¹³ como dibujara John Leech, un artista de la revista *Punch*. Concluyó que las fotografías instantáneas eran falsas y artísticamente incorrectas; las extrañas posiciones a menudo adoptadas en ellas por personas y animales —dijo— sólo podrían ser vistas por el ojo si la escena quedara iluminada por un destello, y aconsejó a los fotógrafos que representaran sólo aquellas fases de la acción que se aproximaran a las del descanso. El pintor y fotógrafo Peter Henry Emerson opinó que «nada es más antiartístico que algunas posiciones de un corcel al galope, que nunca han sido vistas por el ojo pero que existen en la realidad y que han sido registradas por Muybridge».¹⁴

Las placas de gelatina que Muybridge utilizó en sus posteriores experimentos surgieron de una creciente demanda por placas secas, con las que se eliminaría la necesidad de un revelado inmediato a la exposición. La primera idea fue agregar al colodión una sustancia hi-

groscópica —como miel, azúcar, jarabe de frambuesa, glicerina o hasta cerveza—, procurando demorar el secado y postergar así la necesidad de un revelado inmediato y sobre el terreno. En 1864, B. J. Sayce y W. B. Bolton mostraron cómo se podía eliminar el baño de plata, recubriendo la placa de vidrio con una emulsión de colodión, mezclada primero con bromuro de amonio y cadmio y luego con nitrato de plata. Tales placas podían ser utilizadas estando secas; una vez fabricadas, el fotógrafo no necesitaba ser ya su propio confeccionador de placas. La empresa Liverpool Dry Plate and Photographic Printing Company empezó a colocar en el mercado, en 1867, esas placas secas de colodión-bromuro. Pero la ventaja de desembarazarse de todos los artefactos de placa húmeda fue ganada a costa de una marcada pérdida de sensibilidad. Sayce y Bolton notaron que sus primeras placas requerían una exposición de 30 segundos y una instalación de lentes equivalente a $f/24$. Los fabricantes manifestaron que la exposición con esas placas secas era en promedio el triple de la de placas húmedas.

En 1871, el *British Journal of Photography* publicó una carta de un médico, Richard Leach Maddox, des-



THOMAS EAKINS, *Doble salto*, 1884. Gelatino-bromuro; The Franklin Institute, Filadelfia

cribiendo una emulsión hecha de gelatina, a la que el director designaba como «el más seco de los procesos secos». ¹⁵ Maddox empapaba la gelatina en agua, agregaba una solución de bromuro de cadmio y luego nitrato de plata; estos productos químicos se combinaban, formando cristales de bromuro de plata, suspendidos en la gelatina. La emulsión se colocaba a continuación sobre el vidrio y se la dejaba secar. Maddox manifestó que, debido a los apremios de su práctica médica, no había podido perfeccionar su experimento, e instaba a que otros continuaran a partir del punto en el que se vio obligado a detenerse. Después declaró que fue llevado al empleo de la gelatina no porque creyera que el proceso de colodión húmedo fuera engorroso de manipular, sino porque no podía tolerar el olor del éter en el laboratorio donde hacía su trabajo en fotomicrografía.

Pasaron siete años antes de que el proceso inodoro del Dr. Maddox se perfeccionara hasta ser una ya técnica operativa. El primer avance fue lavar la emulsión preparada, para quitar el exceso de sales solubles que no hubieran reaccionado ante los iones de plata. La primera técnica práctica fue ideada en Inglaterra en 1873 por Richard Kennett, quien filtró la emulsión, mientras estaba todavía en estado gelatinoso, a través de un paño de tejido tosco, separándola en hilachas o «tallarines» que sumergía en agua durante una hora y que luego filtraba. En 1878, Charles Harper Bennett permitió que la emulsión se enriqueciera, manteniéndola varios días a 90° Fahrenheit [32,2° centígrados] antes de lavarla. Descubrió que esa emulsión se hacía notablemente sensible a la luz: la exposición se hacía regularmente, bajo la luz del sol, durante una fracción de segundo. Las fotografías de personas en el aire durante un salto, o de flores recién regadas, con visibles gotas de agua que caen, asombraron al mundo fotográfico cuando se mostraron en la South London Photographic Society, iniciándose así una nueva era.

El director del *British Journal of Photography* manifestó en 1879 que ese año «sería recordado en el futuro como una de las épocas más notables dentro de la historia de la Fotografía». Su predicción fue exacta. En todos los clubs de fotografía se hablaba de la gelatina:

Siga adelante, adelante hasta que termine su pegajosa senda
Y Gelatina habrás de usar si quieres que las cosas funcionen
Colodión —¡lento y antiguo vejete!— tus días felices
han terminado,
Deberás hacer sitio en el futuro a las placas de Gelatina. ¹⁶

Los fabricantes de Gran Bretaña, del continente europeo y de Estados Unidos comenzaron entonces a proveerse de placas de gelatina, ya empaquetadas y dispuestas para su empleo. Algunos problemas que habían afligido al fotógrafo durante mucho tiempo quedaron abruptamente solucionados. Ya no hacía falta transportar un cuarto oscuro hasta el lugar de la acción, porque las placas conservaban su sensibilidad durante meses y

podían ser reveladas satisfactoriamente tiempo después de haber sido impresionadas.

Edward L. Wilson, director de *The Philadelphia Photographer*, informó a los miembros de la National Photographic Association que las fotografías del Oriente Medio, que él impresionó en 1882, fueron realizadas en su totalidad sobre placas de gelatina preparadas en Filadelfia, luego «expuestas durante el viaje, llevadas a lo largo de 22.000 millas en un vapor, a lomo de mula, a lomo de camello, a través del Atlántico y del Mediterráneo, sobre las colinas de Arabia, a través de Egipto y de otros países cálidos del Oriente, y reveladas ocho meses más tarde, otra vez en Filadelfia, con los resultados que ahora veis. Porque habría sido imposible conseguir *ningún* resultado con la placa húmeda. ¡Bendita sea entonces la placa seca!». ¹⁷

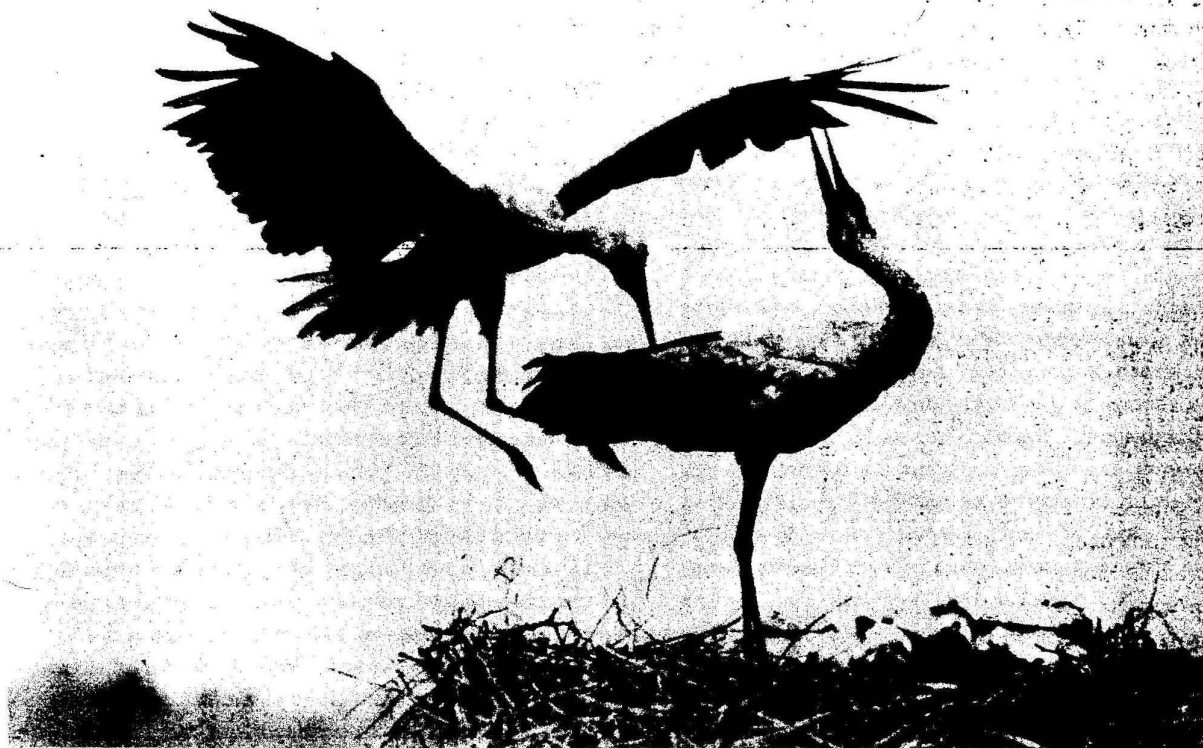
La perfección de la emulsión de gelatina llevó no sólo a la conquista, al análisis y a la síntesis de la acción, sino que aparejó la estandarización de los materiales, la investigación científica del proceso fotográfico, y una ampliación de la sensibilidad hasta los tonos verde, amarillo, naranja y rojo del espectro solar.

En 1876, Vero Charles Driffield, un hombre de ciencia inglés que era también fotógrafo aficionado, persuadió a su amigo y colega Ferdinand Hurter para que se le uniera en su afición personal. «Pero a una mente acostumbrada como la suya a la precisión científica —escribió Driffield— se le hizo intolerable practicar un arte que, en ese momento, era gobernado por la práctica empírica y cuyos principios estaban tan escasamente comprendidos». ¹⁸ Juntos comenzaron una serie de investigaciones sobre la exposición —o cantidad de luz que incide sobre la placa fotográfica— y la densidad, o sea, la cantidad de plata reducida por la acción combinada de la luz y del revelado. Con un aparato construido a partir de una vieja máquina de coser y con una vela como iluminación habitual, expusieron placas a cantidades ordenadamente crecientes de luz. El depósito de plata, o *densidad*, producido tras el revelado, fue medido ópticamente con un fotómetro casero. Con estos datos pudieron calcular la «velocidad» de una emulsión, es decir, su sensibilidad ante la luz.

En mayo de 1890, Hurter y Driffield anunciaron sus investigaciones en el *Journal* publicado por la Society of Chemical Industry. Iniciaron su informe con una manifestación que se ha hecho clásica:

La producción de una imagen perfecta por medio de la fotografía es un arte; la producción de un negativo técnicamente perfecto es una ciencia. ¹⁹

Para el fotógrafo practicante, el mayor valor de esa obra era la simplificación en el proceso del revelado. Los autores mostraron que para cada placa o película hay un tiempo óptimo de revelado, que depende del grado de brillantez en el tema, de la composición quí-



OTTOMAR ANSCHÜTZ, *Cigüeñas*, 1884. Agfa-Gevaert Fotomuseum, Leverkusen (Alemania Occidental)

mica que se utilice para el revelado y de la temperatura con que se trabaje. Los negativos podrían ser revelados en una oscuridad total, sumergiéndolos en el baño correspondiente durante un plazo predeterminado, que variaba según la temperatura de esa solución y según las características de la emulsión. Ya no se hacía necesario vigilar bajo una luz roja la aparición gradual de la imagen. Así, las placas sensibles a la luz de todo color —y que quedarían difusas ante la luz roja de seguridad del cuarto oscuro— podían ser procesadas con prontitud.

Las placas de colodión húmedo, como ya fue anotado, y las primeras placas de gelatina, eran sumamente sensibles a la luz azul, pero insensibles a los rayos verdes, amarillos, anaranjados y rojos del espectro luminoso.

En 1873, Hermann-Wilhelm Vogel, profesor de Fotografía en la Universidad Técnica de Berlín —entonces denominada Technische Hochschule—, descubrió que el agregado de colorantes a una emulsión fotográfica la hacía sensible a los colores absorbidos por ese tinte. Las placas teñidas de azul se hacían sensibles al amarillo; las teñidas de verde registraban los rayos rojos y también los otros rayos visibles del espectro. Vogel describió este descubrimiento fundamental, que él denominó *sensibilización óptica*, en una carta fechada el 1.º de diciembre de 1873, publicada en *The Philadelphia Photographer*:

Después de todos esos experimentos, me creo autorizado a concluir que podemos lograr que el bromuro de plata sea *sensible a todo color*; sólo es necesario añadir al bromuro de plata una sustancia que absorba el color en cuestión, y que al mismo tiempo promueva la descomposición química del bromuro de plata mediante la luz...²⁰

Aunque Vogel estaba practicando con placas de colodión, la sensibilización óptica fue aplicada en la década de 1880 a la fabricación de placas secas de gelatina. Al comienzo, la sensibilidad de las placas se amplió solamente hasta los rayos anaranjados: se las denominó *ortocromáticas*. Luego se hicieron asequibles las placas sensibles al rojo: se llamaron *pancromáticas*.

Al finalizar el siglo, los fotógrafos recibían no sólo un material negativo que podía registrar todos los colores, sino que se les dio también un nuevo instrumento creativo. Con el uso de filtros coloreados, que colocaban ante la lente, podían acentuar o eliminar colores. Ahora no sólo podían fotografiar las nubes del cielo, sino también conseguir ese cielo en el tono de gris que desearan. Al comienzo, esos cielos «sobre-corrégidos» no fueron aceptados. En 1905, un paisaje tomado con «el más profundo filtro de rayos», que mostraba enormes nubes blancas contra «un cielo aparentemente tan negro como el de la medianoche», fue criticado como falso, y el aficionado que lo envió a la revista *Camera Craft* recibió el consejo de que procurara corregir la distorsión al imprimir el negativo. Cuando la produc-

ción comercial y en gran escala de la película pancromática se hizo posible en la década de 1920, con el uso de colorantes recién descubiertos, la nueva emulsión llegó a ser universalmente utilizada.

Casi simultáneamente, y con el advenimiento de esas placas secas de gelatina para el negativo, se inició la fabricación en gran escala de nuevos tipos de papeles sensibilizados para las copias. Eran de dos clases: el papel para copia directa (P.O.P. = *printing-out paper*), que, igual que el tratado a la albúmina, daba una imagen visible tras la exposición a la luz, y el papel para revelar (D.O.P. = *developing-out paper*), que requería el proceso de revelado para hacer surgir la imagen, si bien tenía la ventaja de una mayor sensibilidad, con lo cual se podían hacer las copias mediante luz artificial.

El primer papel para copia directa fue tratado con una emulsión de cloruro de colodión. Su producción fue comenzada por Emil Obernetter en 1867, en su fábrica de Munich. Su hijo Johann-Baptist Obernetter comenzó en 1885 a producir un papel similar con una emulsión de gelatina. Un año después, Raphael-Eduard-Julius Liesgang, de Düsseldorf, dio a su versión de este tipo de papel la denominación de *aristo*, nombre que, equívocamente, fue aplicado también para el papel de copia en cloruro de colodión.

Esos papeles *aristo* quedaban expuestos a la luz solar durante minutos, y hasta horas, colocados por debajo del negativo, hasta que aparecía una imagen intensa, que luego era tratada con cloruro de oro, lo que le daba un color marrón chocolate; a continuación, el papel era fijado, lavado y secado. Habitualmente se le añadía un brillo, pasándolo por los cilindros calientes de un secador. Tales papeles reemplazaron casi enteramente a los papeles a la albúmina al terminar el siglo, y a su vez quedaron anticuados hacia 1920, excepto para hacer copias de prueba. El papel fotográfico de uso actual más frecuente es el papel para revelar.

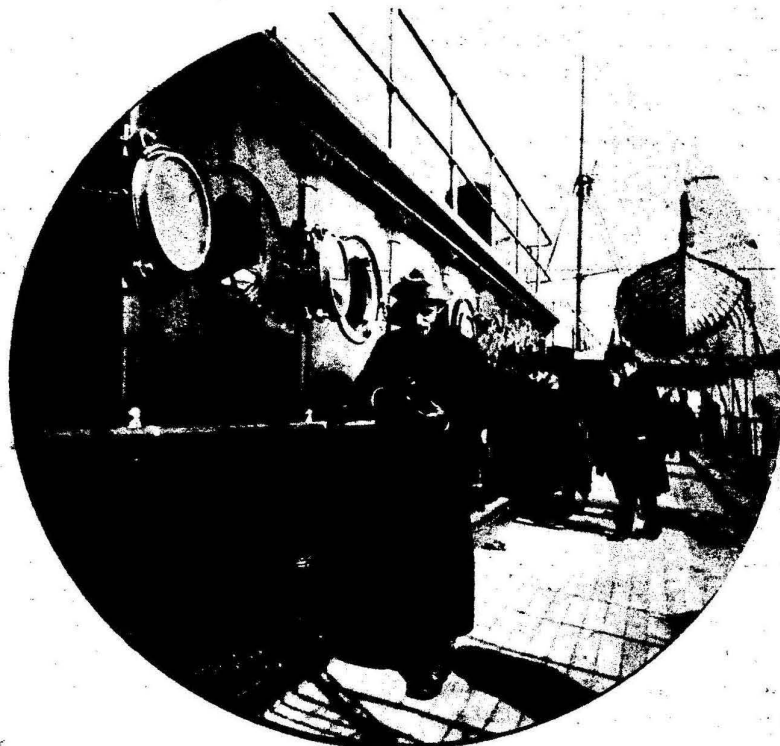
En 1879, la fábrica de placas por la firma Mawson and Swan, en Newcastle (Inglaterra), comenzó a recubrir el papel con una emulsión de gelatina de tal sensibilidad que se la podía exponer brevemente ante una bombilla de luz eléctrica o bien mantilla de gas, y luego procesada de la misma manera que una placa. Esta combinación de la tecnología fotográfica con la eléctrica —ya que el socio Swan trabajaba en aquel momento, con independencia de Edison, en la invención de una bombilla incandescente— convertía en práctica a la ampliación y también hacía posible el copiado al por mayor, en cantidades que antes no habían sido imaginadas. La Automatic Photograph Company de Nueva York se jactó en 1895 de que podría producir 157.000 copias fotográficas terminadas en una jornada de trabajo de diez horas. Un rollo de papel bromuro, de 3.000 pies de largo y 36 pulgadas de ancho [aproximadamente 1.000 m por 91 cm], era «alimentado con dos

o más negativos y luego automáticamente presionado hacia arriba por una plancha contra el negativo; al mismo tiempo era automáticamente expuesto a la luz de bombillas eléctricas incandescentes situadas sobre el negativo y luego desplazado a una adecuada distancia hasta un nuevo sector, donde era expuesto y finalmente enrollado en otro cilindro». ²¹ En una segunda máquina el papel expuesto era alimentado por cilindros a través de las soluciones para el procesamiento químico.

Coincidentes con la adopción universal de estos nuevos materiales sensibilizados se produjeron otras mejoras técnicas en lentes, obturadores y diseños de cámaras. Las lentes Rapid Rectilinear, que fueron mundialmente populares desde 1866 funcionaban eficazmente con el diafragma bien abierto, pero tenían un ángulo estrecho de visión, de aproximadamente 25°. Si se utilizaban en grandes aberturas carecían de definición, ya que los diseñadores, trabajando con los cristales ópticos existentes, no habían conseguido eliminar todas las deformaciones, especialmente el astigmatismo. El problema fue solucionado en 1886 con la creación del *vidrio Crown de bario*, producido por las Cristalerías Schott de Jena (Alemania). Este vidrio tenía un mayor índice de refracción, para una dispersión dada, que ninguno de los anteriores, y utilizándolo se reducían al mínimo muchas de las deformaciones que producían falta de nitidez, especialmente el astigmatismo. Los más logrados entre estos objetivos *anastigmáticos* fueron el Doble Anastigmat o Dagor, de C. P. Goerz, en Berlín (1893), que cubría un ángulo de visión de 70° a *f*/7,7, y el Tessar, de Zeiss, en Jena (1902), con *f*/4,5 y un menor ángulo de visión a 50°.

En los días del daguerrotipo, del colotipo y de la placa de colodión, los fotógrafos disponían las poses mediante el procedimiento de retirar la tapa de la lente y volverla a colocar segundos o aun minutos después. Con posterioridad, la mayor sensibilidad del material negativo hizo necesario llevar el tiempo de exposición a exactas fracciones de segundo. Se ideó una gran variedad de obturadores, de los tipos más ingeniosos, que se colocaban habitualmente entre los elementos lenticulares del objetivo fotográfico, y así eran conocidos como *obturadores centrales*. Otros adoptaban la forma de una cortina dentro de la cámara, directamente situados frente a la placa y sujetos a un resorte. Al apretar un botón, una estrecha ranura de la cortina se desplaza velozmente a lo largo de la placa, exponiéndola así ante la imagen. En virtud de su situación, este modelo era conocido como *obturador de plano focal*. A finales de siglo se podían hacer poses precisas con un tiempo de 1/5.000 de segundo.

Las cámaras eran tan reducidas de tamaño que se podían llevar en mano. El fotógrafo quedó liberado de la necesidad de transportar su trípode. En el mercado apareció una desconcertante variedad de cámaras ma-



FREDERICK FARGO CHURCH, *George Eastman con una cámara Kodak a bordo del vapor «Gallia»*, 1890. Copia a la albúmina sobre un negativo en película Kodak, George Eastman House, Rochester (Nueva York)



Anónimo, *Grupo de bañistas*, ca. 1890. Copia a la albúmina sobre un negativo en película Kodak, George Eastman House, Rochester (Nueva York)



PAUL MARTIN, *La vendedora de periódicos, Ludgate Circus (Londres)*, ca. 1895. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York

nuales. Algunas contenían varias placas en un mismo chasis, con lo que los fotógrafos podían hacer una docena de poses, o más, en rápida sucesión. Como estas cámaras permitían hacer la foto sin que otras personas lo advirtieran, se las denominaba a menudo «cámaras de detective». A veces recibían nombres de fantasía.

Éstas son algunas de las cámaras de producción industrial que se hicieron más populares al finalizar el siglo XIX:

Academy, As de Carreaux, Brownie, Buckeye, Bulls Eye, Comfort, Compact, Cosmopolite, Cyclone, Delta, Demon, Eclipse, Escopette, Fallowfield Facile, Filmax, Frena, Hawk-Eye, Harvard, Hit-or-Missit, Instantograph, Kamaret, Kinegrappe, Kodak, Kombi, Kozy, Lilliput, Luzo, Nodark, Omnigraphe, L'Opérateur, P.D.Q. (= Photograph Done Quickly: «fotografía hecha rápidamente»), Photoret, Photosphere, Photake, Poco, Simplex, Takiv, Tom Thumb («Pulgarcito»), Velographe, Verascope, Vive, Weno, Wizard, Wonder.²²

Elegir una era un problema que Henry Peach Robinson resolvió por azar: «Puse los nombres en papeles separados, con los que creo eran 500 tipos de cámaras manuales, dentro de un sombrero; luego pedí a un niño que eligiera uno de ellos y me compré esa cámara. Eso

fue un gran ahorro. Me ahorré la molestia, o algo peor, de mirar en un millar de formas más o menos diferentes de hacer una misma cosa».²³

La más recordada de esas cámaras es la Kodak, inventada y fabricada por George Eastman, un fabricante de placas secas que residía en Rochester (Nueva York). Comenzó en 1888, y el extraño nombre de fábrica fue acuñado por él mismo, quien explicó:

Era una combinación totalmente arbitraria de letras, que no deriva ni en todo ni en parte de ninguna palabra existente, y llegué a ella tras una búsqueda considerable, tras una palabra que cumpliera todos los requisitos de una marca de fábrica. El principal de ellos era que debía ser una palabra breve, que no pudiera ser mal escrita, con lo que destruiría su identidad; debía tener una personalidad clara y vigorosa; debía ajustarse a los requisitos de las diversas leyes extranjeras sobre marcas...²⁴

La Kodak original es una cámara de caja, con un tamaño de 3,75 × 3,75 × 6,5 pulgadas [aproximadamente 9,5 × 9,5 × 16,5 cm], con una lente de foco fijo de 27 mm de distancia focal y apertura f/9, dotada de un ingenioso obturador cilíndrico, o de tambor. Difería de casi todas sus competidoras en que su película venía en un rollo con 100 negativos de capacidad, cada uno de

ellos con una imagen circular de 2,5 pulgadas de diámetro [6,35 cm]. Al comienzo este «American Film» era papel recubierto de un extracto de gelatina simple y luego de una emulsión de gelatina sensible a la luz; tras el procesado, la gelatina endurecida que llevaba la imagen era retirada de la base del papel. Esta delicada operación se hizo anticuada hacia 1891, cuando se introdujo la «película transparente», sobre una franca base plástica de nitrocelulosa.

La más importante contribución de Eastman no fue sin embargo el diseño de su cámara, sino el aportar a sus clientes un servicio de acabado fotográfico. La cámara estaba cargada en el momento de la venta, y su costo de 25 dólares incluía el procesado. Se tiraban copias de contacto con cada uno de los negativos buenos y se la montaban nítidamente sobre una tarjeta de color marrón chocolate, con bordes dorados. Todo lo que debía hacer el propietario de una Kodak era enfocar su cámara hacia el tema, liberar el obturador mediante un botón, correr la película de cuadro para la próxima toma y rearmar el obturador tirando de un cordel, que reponía su mecanismo de relojería. El *slogan* publicitario de Eastman, «Usted aprieta el botón, nosotros hacemos el resto», era exacto y atrajo la atención de su público. La revista *Harper's Magazine* escribió en 1891:

Se oye en la calle, en los vehículos, en el teatro, en los clubs y, de hecho, dondequiera se congreguen hombres y mujeres. Las revistas cómicas se han burlado del dicho, los estadistas lo han parafraseado, y se emplea repetidamente para apuntar una moraleja o para adornar un cuento.²⁵

Las placas secas, cómodas, de fácil sensibilidad, la película de una velocidad sin precedentes, la facilidad del procesado y la impresión, las lentes rápidas, los obturadores de ágil funcionamiento, las cámaras manuales: todos esos progresos técnicos llevaron a que los aficionados sin práctica se dedicaran al uso casual de la fotografía.²⁶ Libres del trabajo exigido por el proceso de placa húmeda, con su equipo abultado y su exigente técnica, muchas personas comenzaron a tomar todo tipo de temas: grupos familiares en rígidas poses, impresiones informales de pícnicos y excursiones, escenas callejeras, cosas íntimas y queridas, notas distantes que sólo se veían en viajes... Eastman llamó a la Kodak

...un libro fotográfico de apuntes. La fotografía es puesta al alcance de todo ser humano que desee conservar un documento de lo que ve. Tal libro fotográfico de apuntes es un registro permanente de muchas cosas que sólo se ven una vez en la vida, y permite a su afortunado poseedor el volver, junto a la luz de su propio hogar, hacia escenas que de otro modo se esfuman de la memoria y se pierden para siempre.²⁷

Tales imágenes pasaron a ser llamadas *snapshots*, una palabra utilizada por los cazadores para designar el acto de disparar un tiro desde el arma en la cintura, sin calcular una cuidadosa puntería [En castellano se las designa como *instantáneas*]. La primera Kodak, como

muchas otras de las cámaras «detective», no tenía objetivo de visor para el enfoque, y simplemente se enfocaba hacia el tema. Los «visores luminosos», luego incorporados a las cámaras de caja, sólo daban imágenes del tamaño de un sello de correos. Una composición cuidada se hacía difícil con ellos, pero eso no preocupaba, porque los autores de fotos instantáneas tenían una escasa ambición artística.

Para los otros fotógrafos, que estaban acostumbrados a estudiar la imagen completa sobre el cristal de sus cámaras de trípode, antes de colocar la placa, el visor de una cámara manual típica era inadecuado y carecía de la precisión que ellos creían esencial para un éxito artístico. Por otra parte, tales fotógrafos no se daban por satisfechos en su enfoque con sólo estimar la distancia entre lente y objeto, o con basarse en las tablas sobre profundidad de campo visual. Querían ver la imagen tal como la vería la cámara, y querían hacerlo antes de exponer la placa.

Para satisfacer esas necesidades, los fabricantes introdujeron en la década de 1890 un nuevo tipo de visor: una segunda cámara montada sobre la primera. Estaba dotada de una lente de la misma distancia focal de la que tomaría la imagen, y ambas quedaban enfocadas juntas. En la parte superior de la cámara-visor había un cristal del tamaño del negativo. Dentro había un espejo, colocado en un ángulo de 45° con el eje de la lente, y que reflejaba la imagen hacia arriba, como la cámara oscura del siglo XVIII. Una mascarilla plegable protegía ese cristal, con lo que la imagen podía ser vista muy claramente. La Cosmopolite, fabricada por E. Français, en París (1889), fue vendida en Inglaterra, como la «Twin Lens Artist Hand Camera» [Cámara manual del artista con lentes gemelas]; por la Stereoscopic Company, la cual expresó sucintamente sus ventajas así: «Puede enfocarse y mostrar simultáneamente un duplicado de la Foto».²⁸

Pero de hecho la foto no era un duplicado, porque la lente del visor estaba en otro punto del espacio que la que tomaba la imagen: debido al fenómeno del *paralaje* esas imágenes, particularmente con temas próximos a la cámara, eran ligeramente diferentes. Tal discrepancia fue corregida al introducirse la *cámara reflex con lente única*. El espejo se colocaba aquí dentro del cuerpo de la cámara. Por un ingenioso mecanismo de resorte, pasaba de su posición de 45° a la horizontal, al oprimir el botón del obturador. La Graflex norteamericana (iniciada en 1903) y la Soho Reflex inglesa (tres años más tarde), se convirtieron en las cámaras habituales de mano para los fotógrafos en las primeras dos décadas del siglo.

Desde detener la acción de la vida con una cámara manual hasta recrear la acción con imágenes móviles, había una progresión lógica. Sir John F. W. Herschel previó claramente su técnica en 1860:

Doy por seguro nada más que la posibilidad de hacer una fotografía, digamos, como una instantánea, obteniendo una imagen en una décima de segundo. Y... con un mecanismo que es posible... que una placa preparada pueda ser presentada, enfocada, impresa, desplazada, numerada, colocada en la oscuridad, y reemplazada por otra en dos o tres décimas de segundo.²⁹

Herschel sugirió que esas placas fueran mostradas en un *fenakistoscio*: un dispositivo ya conocido, para exhibir dibujos animados, similar al *zootropo* utilizado por Muybridge para demostrar sus fotografías en secuencia con animales en movimiento. Así, Herschel previó

...la representación de escenas en acción, la reproducción vívida y al natural, más la entrega a la posteridad de cualquier situación de la vida real: una batalla, un debate, un solemne acto público, un combate pugilístico, una cosecha, una botadura de un barco, todo aquello —en una palabra— donde un asunto de interés se desarrolle dentro de un lapso razonablemente breve de tiempo y que pueda ser mirado desde un único punto de vista.³⁰

En la década de 1890 varios inventores del mundo occidental estaban trabajando, en forma simultánea e independiente, para lograr los mecanismos que Herschel imaginara. La solución llegó con la película en rollo, que se deslizaba dentro de la cámara, de manera intermitente, desde un cilindro de aporte a otro que la retiraba, con lo que una nueva película sustituía rápidamente a la anterior, en exposiciones sucesivas, a una velocidad de 16 o más cuadros por segundo. El primer sistema que como entretenimiento consiguió el favor del público fue el *Kinetoscopio* de Thomas Alva Edison.

Se trataba de un espectáculo individual: un pequeño gabinete con una mirilla, dentro del cual un rollo de película positiva en 35 mm —empujada por un motor eléctrico, entre una bombilla de luz y un disco giratorio y con ranuras— podía mirarse, cuadro por cuadro, a una velocidad de unas 48 imágenes por segundo. Esas imágenes se combinan en la mente y producen la ilusión del movimiento. Para el diseño y producción de tales máquinas, Edison nombró a su dotado ayudante William Kennedy Laurie Dickson.

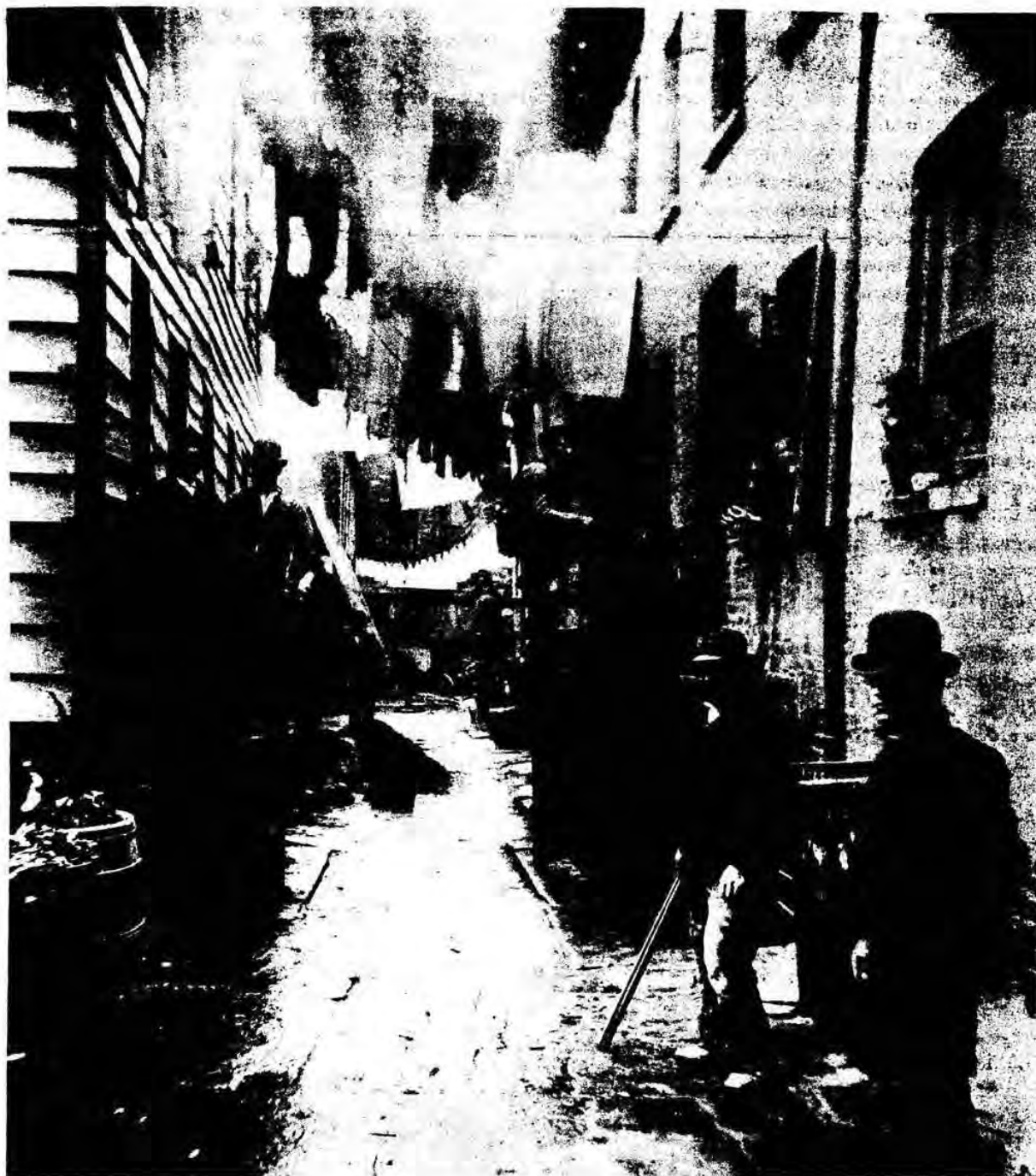
Un salón de Kinetoscopios, con diez unidades, se abrió en Nueva York en abril de 1894. En el mes de mayo se despacharon máquinas a Chicago, en junio a San Francisco, en setiembre a París y Londres.

Aunque se hicieron populares, los Kinetoscopios no satisficieron plenamente la demanda pública. Las imágenes eran muy pequeñas y sólo podían ser vistas por una persona a la vez. Otros inventores de Europa y de Estados Unidos comenzaron —con independencia uno de otro— a idear proyectores en los que las películas de Edison, u otras similares, pudieran ser vistas sobre una pantalla, como en un espectáculo de linterna mágica. El primer proyector que obtuvo un éxito inmediato fue el *Cinématographe* de los hermanos Louis y Auguste Lu-

mière. El 28 de diciembre de 1895 ambos proyectaron un programa a base de películas cortas en el Grand Café de París. Los temas eran similares a los que los aficionados realizaban con cámaras manuales: un tren que llega a la estación ferroviaria, los obreros que salen de la fábrica Lumière a la hora del almuerzo, un barco pesquero que entra en el puerto. Pero *Le Jardinier* (también conocida como *L'Arroseur arrosé*) mostraba cómo un relato podía ser contado mediante imágenes móviles. Se ve a un jardinero que riega un jardín. Un jovencito salta sobre la manguera. El jardinero mira en el extremo de ella, sorprendido de que la corriente de agua se haya interrumpido. El chico se aparta de la manguera, el rostro del jardinero recibe un chorro de agua, con lo que el hombre arroja la manguera, persigue al muchacho, lo atrapa y comienza a zurrarle.

A finales de 1896 se proyectaban películas en forma regular, en las principales ciudades de Europa y de América, mediante el Vitascope, el American Biograph, el Theatrograph, el Phototachyscope, el Bioscop, el Kinetoscop y otros proyectores ingeniosamente diseñados. La tecnología de tirar copias en abundancia, antes ya mencionada, fue aplicada de inmediato para producir la enorme cantidad de películas en distribución que eran necesarias en el país y fuera de él. El gran medio expresivo del siglo xx que era el cine había nacido allí, plenamente dotado. Tan grande ha sido su rápido y asombroso crecimiento, como también su importancia internacional, que su historia es por sí misma un enorme tema, cuyo informe adicional en estas páginas sería difícilmente posible.

La mayor contribución tecnológica a la realización fotográfica, durante las dos últimas y fecundas décadas del siglo xix, fue el perfeccionamiento de la autotipia, o cliché, que permitió imprimir facsimiles de imágenes de cualquier clase, junto a la composición tipográfica. (El desarrollo de esta técnica fotomecánica, que revolucionó la ilustración de libros, revistas y periódicos, será considerado en el capítulo 14.) Así nació el fotoperiodismo, y su efecto sobre los fotógrafos fue inmediato, porque en todo el mundo comenzaron a aparecer revistas ilustradas y anuarios dedicados al aficionado. En 1900 se publicaban regularmente doce revistas fotográficas en Estados Unidos, diez en Inglaterra, nueve en Francia, siete en Alemania y Austria, una o más en otros países europeos. Contenían artículos con instrucciones, reseñas de exposiciones, anuncios de nuevos productos y, en vivaces columnas de correspondencia, las respuestas a preguntas sobre cuestiones técnicas. Algunas de ellas ofrecían crítica artística por correspondencia. En su mayor parte estas publicaciones estaban ilustradas profusamente con fotografías tomadas por gente famosa y también por desconocidos. Para miles de personas, las revistas de fotografía fueron a la vez una educación y una inspiración.



JACOB AUGUST RHS, *Refugio de bandidos, Nueva York*, 1888. Gelatino-bromuro sobre el negativo original. The Museum of the City of New York

Muchas de ellas eran los portavoces oficiales de clubs de aficionados, los cuales crecieron rápidamente. En 1893, el *American Annual of Photography* publicó una lista internacional de tales sociedades, que llegaban a 500: más de la mitad correspondía a Gran Bretaña y sus colonias. Variaban desde pequeños grupos de entusiastas, que se reunían en hogares privados o edificios públicos, hasta grandes sociedades que poseían sedes permanentes, dotadas de estudios, cuartos oscuros para el revelado, los últimos equipos, un programa de exposiciones y conferencias, a menudo publicaciones propias y hasta bibliotecas. El Club der Amateur-Photographen, en Viena (luego llamado Wiener Kamera Klub); la Gesellschaft zur Förderung der Amateur Photographie [Sociedad para la Promoción de la Fotografía de Aficionados], en Hamburgo; el Photo-Club, en París; el Camera Club, en Londres; la Society of Amateur Photographers, en Nueva York; el New York Camera Club, fueron instituciones cuya importancia iba más allá de la habitual acepción de la palabra

«club». Sus miembros eran en su gran mayoría aquellos aficionados que la prensa llamaba «serios» o «avanzados».

Los periodistas, los escritores, los pintores y otros que no habían mostrado hasta entonces el deseo de incorporarse a la fotografía como profesión, comenzaron a descubrir que la cámara era una asistente útil para su trabajo. A menudo autodidactas, esos aficionados produjeron con frecuencia algunas fotografías de valor perdurable, que trascendían del mero registro.

Cuando Jacob August Riis, un periodista policial de Nueva York, comenzó su campaña personal para denunciar la miseria en que vivían los desamparados, en los suburbios infectados por el delito de la zona oriental y baja de la ciudad, pronto descubrió que la palabra impresa no era lo bastante convincente, y se volvió a la fotografía por *flash* [destello].

En 1888, el periódico *Sun* de Nueva York publicó doce dibujos tomados de sus fotografías, con un artículo titulado «Flashes from the Slums» [Destellos desde los suburbios] e informó cómo



JACOB AUGUST RIIS, *Casa de una ropavejera italiana*, 1888. Gelatino-bromuro sobre el negativo original, The Museum of the City of New York

...un grupo misterioso ha estado sorprendiendo a la ciudad por las noches. Somnolientos vigilantes en la calle, parroquianos de los garitos en sus guaridas, vagabundos en sus así llamadas viviendas, toda la gente de la salvaje y maravillosa variedad en la vida nocturna de Nueva York, se ha maravillado y luego asustado, por turnos, ante el fenómeno. Lo que llegaron a ver fue un grupo de tres o cuatro figuras en la penumbra, un trípode fantasmal, algunos movimientos extraños y como espectrales, un destello enceguedor. Luego escucharon el rumor de pasos que se retiran, con lo que los misteriosos visitantes se iban, antes de que los testigos pudieran reunir sus pensamientos dispersos y poder averiguar de qué se trataba.³¹

Los intrusos eran Riis, dos fotógrafos aficionados llamados Henry G. Piffard y Richard Hoe Lawrence (miembros, cabe anotar, de la Society of Amateur Photographers de Nueva York) y el Dr. John T. Nagle, miembro del cuerpo sanitario. Su propósito, según manifestara Riis, era realizar una colección de vistas que se utilizarían como diapositivas, para mostrar, «como no podría hacerlo la mera descripción, toda la miseria y el mal que había advertido en sus diez años de experiencia... y sugerir el camino en que se podría hacer algún bien».³²

En la década de 1880, las técnicas de reproducción facsimilar no habían llegado al punto en que se hiciera posible reproducir fotografías en los periódicos, y los dibujos que acompañaban al artículo, con una columna de ancho, no eran demasiado convincentes. Cuando en 1890 se publicó el famoso libro de Riis, *How the Other Half Lives* [Cómo vive la otra mitad],³³ 17 de las ilustraciones fueron realizadas con clichés, si bien de escasa calidad, careciendo de detalle y nitidez. Las otras 19 fotografías fueron mostradas de los dibujos hechos sobre ellas: algunos de esos dibujos están firmados «Kenyon Cox, 1889, sobre una fotografía».

El resultado fue que la obra fotográfica de Riis no recibió atención alguna hasta 1947, cuando Alexander Alland, también fotógrafo, hizo excelentes ampliaciones sobre los negativos originales en vidrio que había adquirido, por gestión del mismo Alland, el Museo de la Ciudad de Nueva York. La exposición realizada por el Museo, y la subsiguiente publicación de algunas de sus mejores copias en *U.S. Camera Magazine* (1948), revelaron que Riis había sido un fotógrafo de importancia.

Las fotografías son directas y penetrantes, tan crudas como las escenas sórdidas que tan a menudo representan. Sin equivocarse, Riis eligió la posición de la cámara que pudiera narrar con más eficacia su historia. De sus experiencias hay algunas pruebas en *Children of the Poor* [Hijos de los pobres], su segundo libro:

Pero incluso de esa «Cocina del Infierno» no tardé en ser expulsado con mi cámara por una banda de mujeres airadas, que me arrojaron tejas y piedras en mi retirada, gritándome que nunca más volviera... Los niños saben generalmente lo que quieren, y lo procuran por el camino más corto posible. Descubrí eso, bien se tratara de que yo tuviera flores que dar o



ÉMILE ZOLA, *Denise y Jacques Zola*, ca. 1900. Gelatinobromuro, de la colección del Dr. François-Émile Zola, Gif-sur-Yvette (Francia)

bien fotos que tomar... Su determinación de ser «tomados», apenas la cámara asomaba a la vista, y en las poses más llamativas que pudieran idear velozmente, fue siempre el obstáculo más formidable que encontré.³⁴

Riis y sus compañeros figuraron entre los primeros en Estados Unidos que utilizaron la *Blitzlightpulver* —la pólvora con que se lograba el destello de luz—, que fuera inventada en Alemania en 1887 por Adolf Miethe y Johannes Gaedicke. Su fórmula alemana fue modificada por Piffard, dado que la encontraba sumamente peligrosa; pasó a espolvorear el algodón-pólvora con el doble de su peso en polvo de magnesio, sobre un soporte metálico, y a encender tal mezcla.

Debido a que quemaba en forma instantánea —en un destello—, representó un progreso sobre la llamada de magnesio, cuya duración era de varios segundos, que O'Sullivan había utilizado en las minas Comstock. Su empleo por Riis fue un éxito: el destello enceguedor muestra con cruel detalle los sórdidos interiores, pero presenta casi con ternura los rostros de quienes se veían obligados a vivir en ellos.

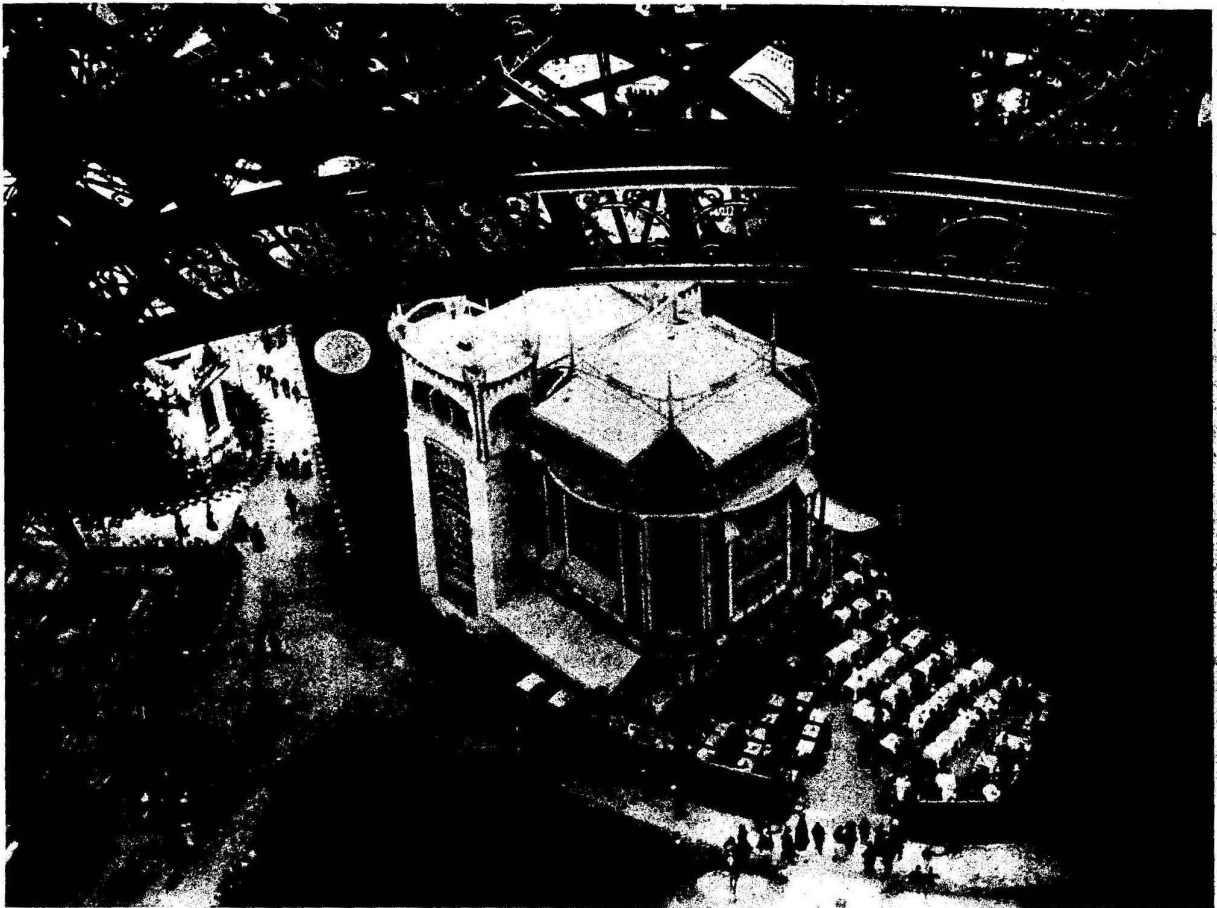
Riis siempre mostró simpatía por la gente, se tratara de fotografiar a un grupo de árabes que robaban en la calle el contenido de una carretilla, o a los habitantes de un callejón conocido como «Bandits' Roost» [Refugio de bandidos] que miran con naturalidad a la cámara desde portales, escalinatas y ventanas. Esas fotos son a



EDGAR DEGAS, *Retrato de su hermano*, ca. 1895. Gelatino-bromuro, Bibliothèque Nationale, París



ÉDOUARD VUILLARD, *Las cuñadas del pintor*, ca. 1898. Gelatino-bromuro, colección Antoine Salomon, París



ÉMILE ZOLA, *La Torre Eiffel, París, 1900*. Gelatino-bromuro, colección del Dr. François-Émile Zola, Gif-sur-Yvette, Francia

la vez interpretaciones y documentos; aunque carecen ya de actualidad, contienen cualidades que perdurarán mientras el ser humano pueda preocuparse de su hermano.

El novelista Émile Zola adoptó en 1887 la práctica de la fotografía. Realizó encantadores retratos de su familia, paisajes de París y una larga serie de fotos sobre la Exposición Mundial de 1900 y sobre la Torre Eiffel. Es tentador ver en ellas un material documental para sus vigorosas novelas realistas, aunque fueron tomadas al final de su carrera, después de sus mayores triunfos literarios, y su excelencia surge de su agudo sentido de la observación transferido al medio fotográfico. En 1864 ya había comparado su obra a la fotografía: «una reproducción que sea exacta, franca e ingenua». ³⁵ En 1900 manifestó a un reportero:

Le ruego me excuse por haberle hecho esperar. Este es el momento del día que dedico habitualmente a mi nuevo pasatiempo: la fotografía. Cuando usted llegó, yo estaba revelando algunas instantáneas que hice hoy de tarde en la Exposición. Todo hombre debe tener un pasatiempo preferido, y yo confieso un fantástico amor por el mío. En mi opinión, no se puede decir que uno ha visto debidamente algo hasta que no ha conseguido una fotografía de ello, revelando una cantidad de puntos que de otra manera quedarían inadvertidos, y que en su mayor parte no se podría siquiera distinguir. ³⁶

Giovanni Verga, el escritor realista italiano, también hizo fotografías: sus imágenes sobre las aldeas y las gentes de Sicilia, respecto a las cuales escribió, poseen la misma convicción y la misma simpatía de sus novelas y cuentos, que son fuertes y terrenales.

También el pintor Edgar Degas se interesó mucho por la fotografía. Hizo dibujos sobre las fotografías de caballos que realizara Muybridge y se convirtió en un ardiente fotógrafo; en 1895 encargó docenas de placas, que procesaba por sí mismo. Lamentablemente, sólo unas pocas de sus instantáneas se conocen. En su mayor parte son interiores, tomadas con luz artificial. En pose y composición recuerdan a sus cuadros, aunque no hay prueba de que las haya utilizado directamente como estudios. También Edouard Vuillard fue fotógrafo aficionado además de pintor; una cámara Kodak plegable era un rasgo de su hogar, y durante las reuniones sociales gustaba colocarla con aire casual sobre un mueble, enfocarla hacia sus invitados y pedirles que se mantuvieran quietos mientras él hacía poses de corta duración.

Existió un creciente interés por registrar maneras y costumbres, particularmente aquellas que se estaban convirtiendo en anticuadas. Sir Benjamin Stone, parlamentario británico, dedicó su fortuna a producir un extenso relevamiento fotográfico de los festivales popula-

res en su país y de la vida del campesinado inglés. Hizo un llamamiento a los aficionados para que realizaran otros relevamientos fotográficos en sus respectivas zonas: edificios históricos, paisajes, ceremonias, vida del pueblo. En 1897 fundó la National Photographic Record Association, cuyo objetivo era depositar copias en el Museo Británico y en bibliotecas locales.

Adam Clark Vroman, un librero de Los Ángeles, realizó entre 1895 y 1904 una emotiva y simpática documentación sobre los indios del sudoeste norteamericano. Su mayor dificultad fue motivada por los aficionados a las instantáneas ocasionales, que no sólo se cruzaban en su camino, sino que habían provocado en los indios tal preocupación ante la cámara que sólo trabando amistad con ellos, y conquistando su confianza, llegó a tomarles retratos serios.

El más ambicioso documento fotográfico sobre los indios fue emprendido por Edward Sheriff Curtis, un retratista profesional de Seattle, quien, con el apoyo financiero de John Pierpont Morgan, dedicó su vida a registrar al indio. Entre 1907 y 1930, y bajo el título *The North American Indian*, se publicaron veinte tomos de un texto ricamente ilustrado y otros veinte tomos de fotograbados, con un prólogo del presidente Theodore Roosevelt. ³⁷ Si su obra carece de la objetividad directa de Vroman, eso se debe, en parte, a una diferente actitud. Para Vroman, los indios del sudoeste eran un pueblo vivo, cuya forma de existencia él admiraba y tuvo el privilegio de compartir; para Curtis, el indio, en cuanto nación, era «la raza que desaparece» y cuyas antiguas maneras, costumbres y tradiciones debían quedar registradas antes de que se desvanecieran. Esto le llevó a menudo a hacer posar a las personas, con lo que a veces las fotos parecen recreaciones; de hecho, se sabe que alguna vez las hizo vestir ante la cámara con las ropas viejas de sus antepasados. Pero en el conjunto, la obra es impresionante, a menudo incisiva y bien observada, especialmente en sus retratos informales.

Otros fotógrafos mostraron por su medio expresivo una preocupación que iba más allá del documento. Creían apasionadamente que la fotografía era una de las Bellas Artes y que merecía su reconocimiento como tal. Con vigor y dedicación no sólo exploraron las potencialidades estéticas de la cámara, sino que hicieron una cruzada por su causa. Como aficionados, no estaban afligidos por responsabilidades financieras y podían ignorar los límites que los profesionales se imponían a sí mismos. Estaban en libertad de experimentar y tuvieron la imaginación y la voluntad para saltarse las reglas aceptadas. Su estilo se hizo universal. Durante un cuarto de siglo, y bajo el nombre de «fotografía pictorialista», dominaron la escena fotográfica.



ADAM CLARK VROMAN, *Nawquistewa, un indio Hopi, Oraibi*, 1901. Gelatino-bromuro sobre el negativo original, Los Angeles County Museum, Los Angeles (California)



ADAM CLARK VROMAN, *Misión en Pueblo Santa Clara (Nuevo México)*, 1899. Gelatino-bromuro sobre el negativo original, Los Angeles County Museum, Los Angeles (California)



EDWARD SHERIFF CURTIS, *Mirando a los bailarines Hopi*, 1906. Fotograbadado en *The North American Indian* (Nueva York, 1907), The Museum of Modern Art, Nueva York



ALFRED STIEGLITZ, *Paula o Los rayos del sol, Berlín, 1889*. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York

9 • FOTOGRAFÍA PICTORIALISTA

La fotografía de arte, tal como fue impulsada por Rejlander y por Robinson al terminar la década de 1850, languidecía en Inglaterra cuando se produjo la revolución de la placa seca. El mismo Robinson era todavía su máximo creador —los suscriptores esperaban regularmente sus fotografías anuales—, pero las paredes de casi todas las galerías de exposición estaban repletas, de suelo a techo, con el mismo tipo de escenas genéricas y anecdóticas, paisajes románticos o débiles retratos que habían caracterizado a la pintura académica en sus niveles menos imaginativos.

Contra la artificialidad de esas escenas de estudio rígidamente posadas y de esas copias de retales, realizadas con fragmentos de diferentes negativos, protestó Peter Henry Emerson con una vehemencia que sacudió al mundo de la fotografía. Sus armas fueron sus propias instantáneas, sus charlas, sus artículos y sus libros. En marzo de 1886 habló ante el Camera Club de Londres sobre «Fotografía, un arte pictorialista». ¹ Dejando de lado a John Ruskin como «un espasmódico snob de la literatura artística» —porque negaba toda conexión entre la ciencia y el arte—, y desdenando los libros de Robinson como «la quintaesencia de las falacias literarias y los anacronismos artísticos», Emerson presentó a su público una teoría del arte basada en principios científicos. Sostenía que la tarea del artista era la imitación de los efectos de la naturaleza sobre el ojo humano, y destacó la arquitectura griega, *La última cena* de Leonardo da Vinci, la pintura de Constable, Corot y la escuela Barbizon, como cumbres de la producción artística de todos los tiempos. Educado como médico, Emerson estaba sumamente impresionado por un libro de Hermann von Helmholtz, *Manual de óptica fisiológica*, al que citaba como autoridad definitiva sobre la percepción visual.

Emerson llegó a la conclusión de que la fotografía era «superior al aguafuerte, al grabado en madera y al dibujo al carbón», por la precisión con que transmitía la perspectiva, y que sólo quedaba relegada ante la pintura, porque carecía de color y —según creía— de la capacidad de reproducir exactas relaciones de tonos.

En ese mismo año publicó en edición limitada su *Life and Landscape of the Norfolk Broads* [Vida y paisaje de las planicies de Norfolk], una colección de cuarenta co-

pias al platino montadas en un bello volumen en folio. ² Todas estas fotografías habían sido tomadas en la zona de East Anglia y eran un documento de la extraña vida anfibia que llevaban los habitantes de los pantanos. Esa publicación fue seguida por otros volúmenes similares, que incluían un texto describiendo las modas y costumbres de los campesinos, con fotograbados hechos directamente sobre sus negativos. Tales libros eran estudios folklóricos, de los que las fotografías eran parte integral. Cada imagen había sido tomada sobre el terreno, a menudo con gran dificultad, siempre con una clara honestidad. Libres del sentimentalismo y del artificio, resultaban diametralmente opuestas a las fotografías de arte que hacían Robinson y sus seguidores.

Tras haberse establecido como fotógrafo, Emerson continuó explicando su punto de vista estético y técnico en un libro de texto, *Naturalistic Photography for Students of the Art* (1889) ³, que no estaba ilustrado: a los estudiantes se les remitía a las placas de *Pictures of East Anglian Life* (1888). ⁴ Para los clubs fotográficos en toda Inglaterra publicó ejemplares de una edición especial, que contenía una placa distinta y —pegada a la parte interior de la portada— una página de notas sobre las fotografías. Calificado como «una bomba lanzada sobre una reunión para tomar el té», ⁵ *Naturalistic Photography...* es una curiosa mezcla de verdades y falacias, donde Emerson amplió su torcida historia del arte y propuso nuevamente la teoría de la visión que había formulado Helmholtz. Sus consejos prácticos son no obstante a menudo sensatos y el libro puede ser leído todavía con provecho; el autor respetaba su medio y comprendía tanto las limitaciones como las posibilidades de la fotografía.

El equipo que Emerson recomendaba era el más simple: una cámara grande, preferiblemente del tamaño de una placa completa (6,5 × 8,5 pulgadas, aproximadamente 16,5 × 21,6 cm), un trípode sólido; una lente de distancia focal comparativamente grande: cuando menos el doble del lado más largo de la placa. No le gustaban las cámaras de mano y condenaba la ampliación. No veía relación entre el tamaño y la calidad artística: «Una placa artística de 1/4 (3,25 × 4,25 pulgadas, aproximadamente 8,26 × 10,8 cm) vale por cien fotos normales de 30 × 40 pulgadas de formato». Al estu-

dante le aconsejaba revelar sus negativos el mismo día que eran hechos, «mientras aún es fresca la impresión mental de lo que se pretendía obtener». Rechazaba el retoque, como «el proceso por el cual una fotografía buena, mala o indiferente se convierte en un mal dibujo o un mal cuadro... La técnica de la fotografía es perfecta, y esas chapucerías no son necesarias». Para las copias aconsejaba dos procesos: el platinotipo y el fotograbado.

El platinotipo se apoya en la propiedad de las sales de hierro para cambiar del estado férrico al ferroso cuando son expuestas a la luz. En presencia de la sal ferrosa resultante, las sales de platino, al ser reveladas en oxalato de potasio, quedan reducidas a platino metálico, que es un metal más estable que la plata, y por ello las copias tiradas de tal manera son muy permanentes. Esta técnica fue inventada en 1873 por William Willis, de Inglaterra. Cuando su Platinotype Company puso en venta en 1880 su papel ya sensibilizado, el nuevo proceso de impresión se hizo sumamente popular. Para Emerson, la durabilidad de este método de impresión, aunque era importante, resultaba secundaria frente a su calidad estética. Le gustaban la delicadeza y los tonos suaves grises que podía rendir. «Para efectos atenuados, y para paisajes en días grises, el proceso de platinotipo es inmejorable», escribió. Y criticó a la Platinotype Company por insistir en la fabricación de copias brillantes: «...Cabe confiar en que cesarán... de alentar la falsa idea de que los negativos buenos, es decir, chispeantes y destellantes, son los requeridos para el empleo del papel». Después agregó:

Todo fotógrafo que albergue en su corazón el bien de la fotografía y su progreso deberá en verdad sentirse en deuda con Willis, por poner a su alcance un proceso que le permite obtener una obra comparable, en lo artístico, con cualquier otro proceso en blanco y negro... Ningún artista se habría quedado satisfecho con la práctica de la fotografía como arte, mientras estaban en boga tales procesos poco artísticos de impresión como los anteriores al del platinotipo. Si el proceso del fotograbado y el del platinotipo llegaran a convertirse en artes perdidas, nosotros, por nuestra parte, no haríamos nunca otra fotografía.⁶

El fotograbado es un medio para reproducir la imagen fotográfica con la tinta de imprenta. Se basa en un invento realizado en 1852 por William Henry Fox Talbot (véase capítulo 14). Según fue practicado por Emerson, se hace con el negativo una transparencia positiva en vidrio. El *carbon tissue* —un papel recubierto por gelatina y un pigmento rojizo— es sensibilizado con una solución de bicromato de potasio, presionado sobre una placa de ferrotipo y dejado secar. El tejido se pone luego en un marco de impresión junto a la transparencia y se expone a la luz. La gelatina se hace insoluble en proporción a la luz recibida a través de las graduaciones de la transparencia.

Se preparaba entonces una placa de cobre, cubrién-

dola por un lado con polvo de betún y calentándola ligeramente, con lo que esas partículas quedaban adheridas a la superficie. El *carbon tissue* era presionado sobre la placa recubierta de betún, y en un recipiente con agua tibia se retiraba la base de papel, dejando la gelatina endurecida, con puntos luminosos y sombras. Después, la placa de cobre se trataba con cloruro férrico, que dañaba el metal, a través de la gelatina, en proporción al grosor existente. A continuación la superficie de la plata se pulía, con lo que podía ser entintada e impresa en una prensa de grabado.

Emerson consideraba a este tipo de fotograbado como un proceso directo de impresión, similar al medio tradicional del grabado a cincel, que fuera utilizado por los artistas desde la época de Rembrandt. Al comienzo dejó las tareas de confección de placas e impresión a técnicos que trabajaban bajo su directa supervisión; luego hizo todo el trabajo por sí mismo.

Su preferencia por estos procesos de impresión fue ampliamente aceptada, pero su teoría de fijar el foco despertó controversia. Razonaba que nuestro campo de visión no es enteramente uniforme. La zona central queda claramente definida, pero las zonas marginales son más o menos difusas. Para reproducir con la cámara la visión humana, aconsejaba que el fotógrafo pusiera ligeramente fuera de foco la lente de la cámara. Pero, advertía,

...debe quedar entendido que ese «difuminado» no debe ser llevado hasta el extremo de *destruir la estructura* del objeto, porque ello se notaría, y al atraer la mirada disminuye la armonía, y es entonces tan perjudicial como lo sería una excesiva nitidez...

Nada en la naturaleza tiene un contorno marcado, sino que todo es visto contra el fondo de otra cosa, y sus contornos se difuminan levemente en esa otra cosa, a menudo tan sutilmente que no se llega a distinguir dónde comienza una y dónde termina la otra. En esta mezcla de decisión e indecisión, en ese perder y encontrar, reside todo el encanto y el misterio de la naturaleza.⁷

Las revistas fotográficas inglesas se llenaron de cartas apasionadas, a favor y en contra de esa teoría. «El foco naturalista, por tanto —según Emerson—, significa ningún foco: una mancha, un borrón, una niebla que los dioses llorarán y los fotógrafos esquivarán», escribió quien firmaba «Justice».⁸ «No está en el poder del hombre, ni siquiera del hombre f/64 —replicó George Davison, eligiendo la designación técnica de una de las menores aberturas de lente para aludir a la preocupación por una nitidez general del negativo—, dejar de ver el artificio de las uniones en las imágenes fotográficas, y el aire demasiado patente de tapicería y salón que rodea a damas atractivas jugando a campesinas y a pescadoras».⁹ Robinson replicó airado: «Los ojos humanos saludables nunca vieron fuera de foco parte alguna de una escena»,¹⁰ e insinuó que los naturalistas estaban en deuda con él por su conocimiento de la



PETER HENRY EMERSON, *Juntando lirios de agua*, 1886. Platinotipo, lámina 10 en *Life and Landscape of the Norfolk Broads* (Londres, 1886), The Museum of Modern Art, Nueva York

«La primera ocasión en que el Dr. Emerson suscitó atención pública y crítica fue con la edición, en mayo de 1886, del autograbado *Juntando lirios de agua*, el primero de su tipo realizado sobre un negativo de paisajes que se haya publicado separadamente como obra de arte... en su aliento y en su técnica es magnífico.»—*International Annual of Anthony's Photographic Bulletin*, 1888

composición. La réplica de Emerson fue tajante: «Todavía no he notado que ninguna declaración o fotografía por de H. P. Robinson haya tenido el menor efecto sobre mí, excepto como una advertencia de lo que no hay que hacer». ¹¹ Muchos de los seguidores de Emerson ignoraron sus ponderados consejos, y las fotografías en *flow* o *soft-focus* [= foco suave] —que algunos mencionaban despectivamente como *fuzzygraphs* [«borrogramas»]—, comenzaron a aparecer en abundancia.

En enero de 1891, Emerson renunció valiente y dramáticamente a lo que había propugnado con tanta pasión. Declaró que «un gran pintor» —a quien no identificó, pero que parece haber sido James McNeil Whistler— le había demostrado la falacia de confundir el arte con la naturaleza, y añadió que las investigaciones científicas, recientemente publicadas, que sobre el proceso fotográfico hicieran Ferdinand Hurter y Vero Charles Driffield, le habían convencido de que el con-

trol de las relaciones tonales, durante el revelado, era mucho más rígido que lo que él había entendido antes.

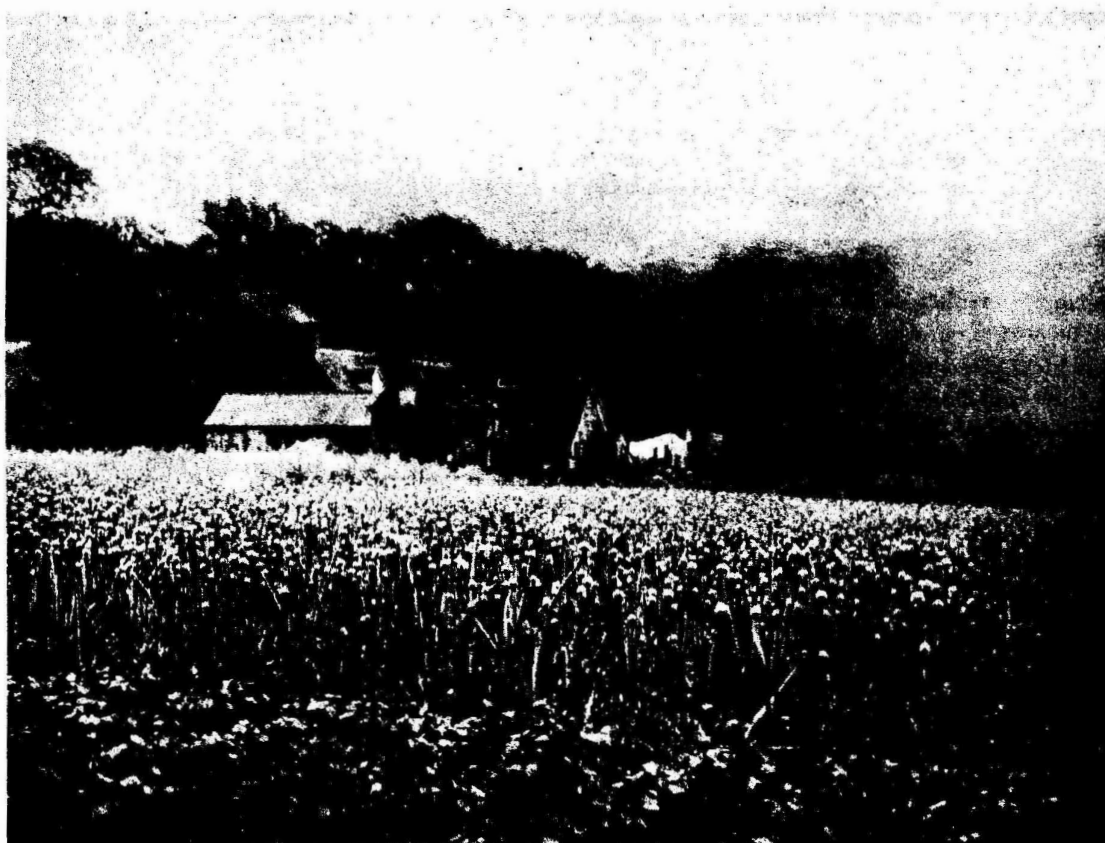
Con desilusión, Emerson concluyó que la fotografía no era arte. En un folleto de bordes negros, titulado *The Death of Naturalistic Photography* [La muerte de la fotografía naturalista], explicó que

...las limitaciones de la fotografía son tan grandes que, aunque los resultados puedan dar, y a veces den, un cierto placer estético, el medio expresivo se clasificará en la jerarquía inferior entre las artes... porque la individualidad del artista queda trabada o, en una palabra, apenas puede mostrarse. El control de la imagen se hace posible en un pequeño grado, variando el foco, variando la exposición (pero esto es trabajar a oscuras), por el revelado, aunque lo dudo (coincido con Hurter y Driffield, después de un cuidadoso estudio del problema durante tres meses y medio), y en último término por una cierta selección en los métodos de copiado.

Pero los poderes vitales de la selección y el rechazo están fatalmente limitados, sujetos por barreras fijas y estrechas. No puede hacerse un análisis diferencial, ni una atenuación de ciertas partes, excepto con triquiñuelas —sin énfasis alguno— excepto con triquiñuelas, y eso no es fotografía pura. La foto-



PETER HENRY EMERSON, *Plantas del pantano*, ca. 1895. Fotografiado en *Marsh Leaves* (Londres, 1895), Lunn Gallery, Inc., Washington, D.C.



GEORGE DAVISON, *Campo de cebollas*, 1889. Fotografiado en *Camera Work*, n.º 18, 1907

grafía impura es sólo una confesión de limitaciones... Pensé alguna vez (y Hurter y Driffield me enseñaron lo contrario) que... los verdaderos valores podían ser *alterados a voluntad* mediante el *revelado*. No pueden serlo; en consecuencia, hablar de conseguir ciertos valores que se desean, y de conseguirlos como auténticos respecto a la naturaleza, es hablar de tonterías...

En una palabra, me pliego a aquellos que dicen que la fotografía es un arte muy limitado. Lamento profundamente haber llegado a esta conclusión.¹²

Aunque Emerson no pudo recuperar el espíritu lozano que había aportado a la fotografía en el período en que ésta se acercaba al academismo, tampoco abandonó la práctica fotográfica. Que los delicados fotgrabados de sus *Marsh Leaves* [Hojas del pantano] de 1895 sean o no «arte» parece de poca importancia: se trata de sus mejores fotografías.¹³ Su audaz renuncia fue un asunto más referido a la semántica que a la estética, porque para Emerson el «arte» y la «pintura» parecen haber sido palabras sinónimas. En 1898 publicó una tercera edición revisada de *Naturalistic Photography...*, que era básicamente igual a las dos primeras excepto en su capítulo final, que en lugar de «Fotografía, un arte pictorialista» se convirtió en «Fotografía, un no arte».

Pero el entusiasmo de Emerson con el paisaje y con las escenas rurales y costeras atrajo a muchos seguidores. Entre ellos figuró George Davison, director y fundador de la filial inglesa de George Eastman, llamada Eastman Photographic Materials Company (luego modificada a Kodak Ltd.). En su empeño por obtener imágenes en *soft-focus*, fue más allá de las teorías de Emerson, sustituyendo la lente de su cámara por un orificio del tamaño de una punta de alfiler. Su *Onion Field* [Campo de cebollas], de 1889, fue sumamente controvertido. En Alemania, una notable serie de fotografías, realizadas por A. Vianna de Lima en una isla de treinta millas cuadradas en el Mar del Norte, fue publicada en 1890 bajo el título *Nach der Natur* [Hacia la naturaleza].

Estos y muchos otros fotógrafos se mantuvieron en la creencia sobre las posibilidades estéticas del medio expresivo, y así se convirtió en tema candente el deseo de conseguir para la fotografía su reconocimiento como arte. Con una pasión evangélica, la defensa pasiva fue sustituida por la acción ofensiva; la batalla se extendió por Europa y luego por Estados Unidos.

La primera escaramuza se produjo en Viena. En una de las primeras reuniones del Club der Amateur-Photographen, realizada en 1887, el barón Alfred von Liebig, uno de sus fundadores, mostró a los miembros diez fotgrabados de P. H. Emerson, manifestando que, hasta donde él lo sabía, ésa era «la primera vez que se ofrecía a los amantes del arte una serie de fotografías originales, cuyo interés no está en los objetos representados, sino en su interpretación y manejo».¹⁴ En 1891, el club dió un paso audaz y sin precedentes, organizando una exposición de 600 fotografías, seleccionadas en-



ARTURO VIANNA DE LIMA, *Niño pescador*, ca. 1890. Colotipo en *Nach der Natur* (Berlín, 1890)

tre un total de 4.000 por un jurado que integraron seis pintores y escultores. El mundo fotográfico quedó asombrado, y Hermann-Wilhelm Vogel, profesor de Fotografía en la Technische Hochschule de Berlín, escribió: «Creo que se levantaría un grito general de indignación si el jurado para una exposición de cuadros al óleo se integrara solamente con fotógrafos profesionales. ¿Cabe asombrarse así de que otros sentimientos similares sean expresados por los fotógrafos?»¹⁵

Ese precedente establecido en Austria, mostrando instantáneas juzgadas exclusivamente por su excelencia fotográfica, fue seguido en Londres en 1893 por la primera de una serie de exposiciones denominadas «The Photographic Salon». Tales exposiciones, que fueron internacionales por su alcance, se realizaron en la Dudley Gallery —al cuidado de conocidos comerciantes en arte— y estuvieron a cargo de Linked Ring [El anillo unido], un grupo de fotógrafos que se había separado de la Photographic Society dada la falta de atención que ese augustó cuerpo prestaba a la fotografía de arte o fotografía pictorialista. Sus fundadores eran doce: Bernard Alfieri, Tom Bright, Arthur Burchett, Henry

Herschel Hay Cameron (hijo de Julia Margaret Cameron), Lyonel Clark, George Davison, Alfred Horsley Hinton, Alfred Maskell, H. P. Robinson y su hijo Ralph Winwood, Henry Van der Weyde y William Willis. Este grupo minoritario pedía

...la completa emancipación de la fotografía pictorialista, debidamente llamada así, de la esclavitud y el empequeñecimiento de lo que ha sido puramente científico o técnico, con lo cual su identidad se ha confundido durante demasiado tiempo; su desarrollo como un arte independiente; su avance sobre aquellas líneas que parecen ser la debida senda del progreso hacia lo que —tal como la perspectiva de las posibilidades lógicas se abre en sus visiones mentales— parece ser su tierra prometida.¹⁶

Se expusieron trescientas fotos, colgadas asimétricamente sobre paredes discretamente decoradas, en marcado contraste, con las exposiciones anuales de la Photographic Society, donde todos los tipos de fotografía —científica, técnica, artística— se acumulaban yuxtapuestas desde el suelo hasta el techo. Los críticos destacaron la obra del veterano H. P. Robinson, las fotos de la vida portuaria tomadas en Whitby por Frank Meadow Sutcliffe, los paisajes impresionistas por George Davison, los retratos por Frederick Hollyer y James Craig Annan. Los críticos de arte se dividieron en sus opiniones. La revista progresista *The Studio* declaró: «La fotografía como medio de expresión artística ha quedado establecida para siempre».¹⁷ Para el crítico de *The Star*, empero, el «Photographic Salon» era una locura: «La fotografía puede avanzar y avanzar y desarrollar su progreso; puede reservarnos sorpresas e invenciones innumerables; pero nunca podrá ser jerarquizada junto a las artes gráficas».¹⁸

El carácter de los *camera-clubs* comenzó a cambiar en otros lugares. El Photo-Club de París anunció en julio de 1893 la «Primera Exposición del Arte Fotográfico». El Reglamento de inscripción señalaba, en destacados tipos de letra, que «solamente la obra que, más allá de una técnica excelente, presente un verdadero carácter artístico... será aceptada». El jurado estaba formado por cuatro pintores, un escultor, un grabador, un crítico de arte y el inspector nacional de Bellas Artes, además de dos fotógrafos aficionados. La exposición se realizó en la galería de arte Durand-Ruel, entre el 10 y el 30 de enero de 1894, y el Photo-Club anunció que la entidad era «el vehículo normal del arte fotográfico... a través de la difusión mediante exposiciones».¹⁹ Se publicó un bello álbum en folio, con cincuenta fotografías, como documento de la muestra, y esa publicación se continuó hasta 1896.

En Alemania la fotografía artística fue lanzada por Alfred Lichtwark, historiador del arte y dinámico director de la Kunsthalle de Hamburgo. En 1893, y con admirable tacto, obtuvo el apoyo tanto de profesionales como de amateurs para organizar en el museo una «Primera Exposición Internacional de Fotografías de

Aficionados». El público quedó asombrado al comprobar que 6.000 fotografías se exhibían en las galerías de pintura dentro de un museo de arte. «Les pareció que era como realizar un congreso de historia natural en una iglesia», recordó más tarde Lichtwark.²⁰ A modo de justificación, manifestó que el propósito de la exposición era revivir el arte agonizante del retrato. Los rígidos retratos de estudio realizados por fotógrafos profesionales —con sus telones pintados, sus falsas columnas y su mobiliario de imitación— no fueron mostrados allí. En opinión de Lichtwark, los únicos buenos retratos, en cualquier medio, eran los realizados por fotógrafos aficionados, que tenían libertad económica y tiempo para experimentar, con lo que persuadió a los profesionales para que, por su propio bien, estudiaran y emularan aquella obra. Por vez primera los alemanes percibieron el nuevo movimiento de la fotografía de arte; aprendieron a encuadrar fotos y cómo utilizar los nuevos papeles de copia que reemplazaban a los de albúmina. Gracias a la exposición del museo de Hamburgo surgió un gran estímulo: «Con tremendo ardor, los amateurs y pronto los profesionales echaron a correr por el camino recién abierto», escribió Lichtwark.²¹ La exposición de Hamburgo se convirtió en un acontecimiento anual; en la de 1899, Lichtwark mostró, por vez primera en Alemania, los calotipos de David Octavius Hill.

Estos salones internacionales, convertidos en acontecimientos anuales, influyeron en la difusión del movimiento artístico: aportaron un incentivo para la producción de obra nueva y una oportunidad de obtener el reconocimiento mucho más allá de los límites geográficos, dado que buena parte del material fue ampliamente reproducido no sólo en forma de periodismo fotográfico que continuaba creciendo, sino también en las revistas populares. La publicación inglesa *Photograms of the Year*^{*} reprodujo las fotografías de la instalación, mostrando cada imagen que se colgaba en las exposiciones anuales de Londres, y los corresponsales de todo el mundo enviaron relatos e ilustraciones sobre el quehacer pictorialista en sus países. Los salones conformaron el gusto y lanzaron asimismo las nuevas técnicas.

En el Salón fotográfico de 1894, Robert Demachy, que había fundado el Photo-Club de París, y su amigo Alfred Maskell, mostraron copias tiradas mediante el proceso de *goma bicromatada*. Aunque no era nuevo —se trataba de una simplificación de las técnicas de copia en papel al carbón, utilizadas en la década de 1850—, el proceso no había sido utilizado para fines

^{*}El director propuso la palabra *fotograma*, en la creencia de que ésa era una derivación más correcta del griego que *fotografía*, e insistió en su empleo para textos de redacción. No tenía idea de que la palabra llegaría a ser utilizada para la fotografía realizada sin cámara.

pictorialistas. El control que confería al fotógrafo para la formación de la imagen era tan grande, que el proceso pasó a ser entusiastamente adoptado casi de inmediato.

La técnica se basa en una propiedad de la goma arábiga, que al ser mezclada con bicromato de potasio cambia su solubilidad en agua cuando se expone a la luz. Cuanto mayor sea la acción con que la luz actúa sobre la goma bieromatada, se disolverá con menor facilidad. Un pigmento de color al agua, del tipo utilizado por los pintores, se mezcla con la goma preparada y luego se coloca la mezcla sobre una hoja de papel de dibujo. Cuando el papel queda seco se expone a la luz solar debajo de un negativo. La imagen aparece cuando el papel es lavado con agua caliente. El «revelado» queda hecho con un pincel o, menos habitualmente, con una «sopa» de serrín y agua caliente, que se aplica una y otra vez sobre la copia, según técnica ideada por Victor Artigue en 1892. Si se aplica a la copia agua muy caliente, puede eliminarse todo el pigmento. Las zonas débiles pueden ser simplemente reforzadas recubriendo nuevamente el papel, reemplazando cuidadosamente el negativo en el registro exacto y repitiendo el proceso. De esta manera pueden aplicarse diferentes colores a una misma hoja de papel. Los medios pueden cambiarse: un platinotipo puede ser recubierto con goma y copiado nuevamente para darle una mayor profundidad. Cuando un papel tosco es recubierto con pigmento sepia o sanguina y revelado, lavando vigorosamente los detalles que no se deseen, quedando marcas de pinceles, las copias a la goma se asemejan frecuente y llamativamente a aguatinas o a dibujos *gouache*. De hecho, el inventor del proceso, A. Rouillé-Ladévèze, dio el título *Photosepia, Photo-sanguine* a su manual de instrucciones de 1894.²²

Demachy aprendió de él la técnica de las copias a la goma, y comenzó de inmediato a promoverla como un medio artístico de gran potencialidad. Era un trabajador prolífico y expuso ampliamente sus copias. Escribió extensos artículos en los que explicaba y defendía el proceso. Su sencillez le atraía: «Imaginad qué ahorro de tiempo; dos o tres pequeños chorros de pasta de color en un platillo, una copa de goma, un poco de bicromato, un batido vigoroso con un pincel duro, y todo queda presto para recubrir el papel».²³ Ante la crítica de que el copiado por goma no era puramente fotográfico, sino que se apoyaba en la habilidad manual, contestó que su trabajo era exactamente opuesto al del pintor: que él *quitaba* el pigmento, en lugar de aplicarlo. Adujo que no pintaba encima para hacer un agregado a la imagen fotográfica, sino que sólo revelaba la imagen con el pincel, alterando sólo valores y tonos.

A pesar de sus argumentaciones, los críticos apuntaron una y otra vez la semejanza de sus copias a pinturas y dibujos. El director de la revista *Photography* señaló

que una serie de bailarinas en un escenario teatral mostraba «un curioso parecido con la obra del pintor francés Degas», y lamentó que el fotógrafo «no siguiera adelante para emular al gran pintor en sus ejercicios sobre el movimiento».²⁴

Heinrich Kühn, de Innsbruck, y sus amigos austríacos Hugo Henneberg y Hans Watzek, sobresalieron en copias a la goma. Bajo el nombre conjunto de *Kleeblatt* [hoja de trébol] hicieron exposiciones como grupo. Su estilo era muy particular: copias grandes (el tamaño habitual de Kühn era de 20 x 40 pulgadas = 51 x 102 cm), composición a la manera de un cartel y ricos pigmentos, generalmente marrones o azules, sobre un tosco papel de dibujo.

En contraste con estas copias a la goma, tan similares a la pintura, se destacan los platinotipos de Frederick H. Evans, quien se especializó en fotografiar las catedrales de Francia y de Inglaterra. Adquirió su primera fama en 1900, cuando la Royal Photographic Society realizó una exposición de su obra, y se le eligió como miembro del grupo Linked Ring. Era librero de profesión, si bien no un comerciante habitual: su tienda en Londres era un punto de reunión de escritores y artistas. A través de Evans el joven Aubrey Vincent Beardsley obtuvo su primer encargo, que fue ilustrar con dibujos una edición de *La Morte d'Arthur*. Evans se dedicó a la fotografía, según dijo, por amor a la belleza. Su maestro George Smith era un especialista en la fotografía tomada mediante el microscopio y casi fanático en su insistencia por una fotografía pura. Escribió:

Soy de la opinión de que *alterar* un negativo en cualquier forma, excepto el quitar los inevitables defectos mecánicos, no es arte, sino la miserable confesión de incapacidad para tratar a la fotografía como un verdadero arte... Sostengo que con la debida atención a la exposición del negativo y después al positivo, todo efecto artístico deseado podrá ser fielmente obtenido por la fotografía pura, sin proceder a retoque alguno.²⁵

Evans siguió esa doctrina en su vida laboral. Sus fotografías de las grandes catedrales inglesas y francesas fueron notables interpretaciones de los interiores pléticos de luz, inmensos en sus proporciones, ricos en sus detalles. Escribió que *A Memory of the Normans* [Un recuerdo de los normandos], su fotografía de la catedral de Ely fue realizada

...para sugerir... contrastes en el tono; sombras ricas y profundas, tupidas de suaves detalles, tan interesantes y valiosas en sí mismas como las otras partes de la imagen, junto a la más plena sensación de columnas y arcos, armoniosos y llenos de sol, que se ven en la nave distante; y esto —no tanto como luces contrastadas, sino como brillos suaves, el futuro incitante, el objetivo que está más allá, tan rebosante de su propio encanto como lo están los arcos oscuros del presente sombreado— es lo que nos detenemos a contemplar, como una prometedora vista que está a lo lejos.²⁶

Evans fue un escritor prolífico y miembro muy activo del Linked Ring; durante varios años integró el co-



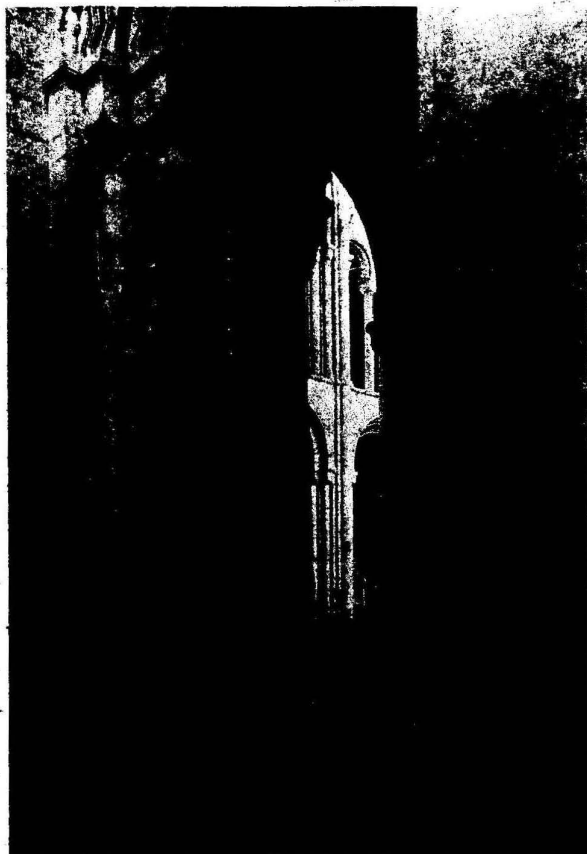
ROBERT DEMACHY, *Entre bastidores*, ca. 1897. Goma bicromatada, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York



HEINRICH KÜHN, *Un estudio a la luz del sol*, ca. 1905. Fotografiado en *Camera Work*, n.º 13, 1906



FREDERICK H. EVANS, *Aubrey Beardsley*, 1893. Platinotipo, colección Beaumont Newhall, Santa Fe



FREDERICK H. EVANS, *Un recuerdo de los normandos: catedral de Ely, transepto sudeste de la nave*, 1899. Platinotipo, George Eastman House, Rochester (Nueva York)

mité de selección para el «Photographic Salon» y fue el responsable del montaje de exposiciones.

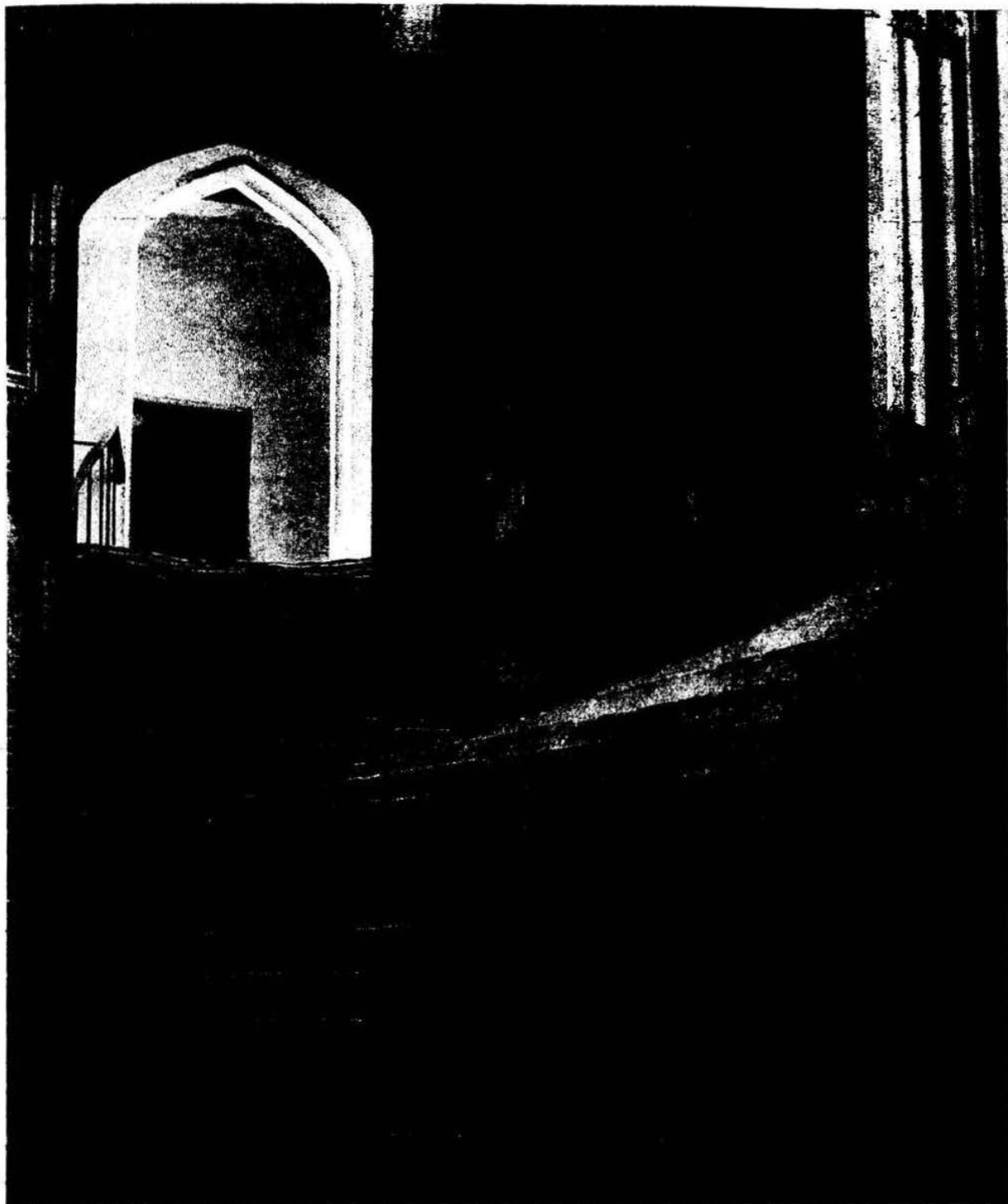
Alfred Stieglitz, de Nueva York, integró el grupo de los más prominentes y respetados participantes en ese salón y en otras exposiciones europeas. Era ya el máximo representante del movimiento de la fotografía pictorialista en Estados Unidos, y gozó de fama internacional no sólo como fotógrafo, sino como fundador de la Photo-Secession, la más dinámica sociedad de fotógrafos artísticos en el mundo, y como editor y director de la hermosa revista trimestral *Camera Work*.

Stieglitz se inició con la fotografía en Alemania, a donde viajó en 1881, con 17 años de edad, para estudiar Ingeniería mecánica. Mientras era estudiante en la Technische Hochschule de Berlín adquirió una cámara que vio en un escaparate (y que parecía, recordó después, haber estado esperándole, como una predestinación), y se matriculó en el curso de Fotografía que Hermann-Wilhelm Vogel daba en la Hochschule.

Debido mayormente a la importancia de sus contribuciones científicas, especialmente en las emulsiones ortocromáticas, la actividad de Vogel como maestro y promotor de la fotografía, en cuanto forma artística, no ha recibido la debida atención. Sin embargo, una terce-

ra parte de su *Manual de Fotografía* está dedicado a la estética fotográfica.²⁷ En 1891 amplió esa sección y la publicó separadamente, con el título *Photographische Kunstlehre; oder, Die künstlerischen Grundsätze der Lichtbildnerei* [La enseñanza del arte fotográfico, o Los principios artísticos de la realización de imágenes fotográficas], que fue el primer libro de texto escrito sobre el tema por un alemán.²⁸ Stieglitz adquirió de Vogel no sólo una brillante técnica, sino también una introducción a la fotografía pictorialista, especialmente como fuera practicada por H. P. Robinson, en cuyas teorías se apoyara mucho Vogel.

Siendo estudiante, Stieglitz realizaba constantes experimentos, y a menudo informaba sobre ellos en las revistas de fotografía: técnicas para intensificar placas subexpuestas, para reducir las sobreexpuestas, datos sobre el copiado en papel platino. Llegó a inventar una manera de dar tono a los papeles aristo, mediante sales de platino, y le deleitó que el profesor Vogel los creyera platinotipos. Envió copias a exposiciones. En Alemania encontró poco interés por la fotografía artística. Su obra fue primeramente aceptada en Inglaterra, en 1887, por la Photographic Society, y ganó su primer premio —dos guineas y una medalla de plata— en un



FREDERICK H. EVANS, *El mar de escalones: catedral de Wells*, 1903. Platinotipo, The Museum of Modern Art, Nueva York

«Utilizando una lente anastigmática Zeiss de 19 pulgadas, con una placa de 10 x 8 pulgadas, conseguí obtener un negativo que me dejó mucho más satisfecho de lo que creí posible... La bella curva de los escalones a la derecha es ciertamente como la aparición de una gran ola que luego se romperá, reduciéndose a otras más pequeñas, como las que están en la parte superior del cuadro. Ésta es una de las líneas más imaginativas que he tenido la suerte de intentar y describir: ese soberbio ascenso de los escalones...» Frederick H. Evans, *Photography*, 18 de julio de 1903



ALFRED STIEGLITZ, *Leone*, 1889.
Colotipo en *Der Amateur Photographer*, 1890.

certamen organizado por el semanario inglés *The Amateur Photographer*. El único juez de ese certamen fue Peter Henry Emerson; la foto era un grupo de niños italianos reunidos junto a un pozo, todos ellos riendo abiertamente. La foto, *A Good Joke* [Un buen chiste], carecía quizás de intensidad, pero había sido realizada directa y honestamente, sin esforzarse por la obtención de efectos, y no había sido forzada a un obvio modelo de composición. Emerson transmitió por escrito a Stieglitz su opinión, de que era la única fotografía realmente espontánea presentada al certamen.

El mejor trabajo estudiantil de Stieglitz fue el realizado durante su viaje por Italia en 1887. Utilizó 25 docenas de placas secas, del tamaño 18 x 24 cm y de la marca Vogel-Obernetter Silver-Rosin, que figuraban entre las primeras placas ortocromáticas que se fabrica-

ron comercialmente. El carácter ortocromático y el uso de un filtro amarillo sobre la lente, para absorber en parte el intenso azul del cielo, permitió a Stieglitz realizar paisajes alpinos, a menudo con nubes enormes y espectaculares.

En una foto titulada *Paula*, y también en *Sun Rays, Berlin* [Rayos de sol, Berlín], Stieglitz registra una visión nueva y personal: en una habitación en la que penetra la luz del sol, en bandas de brillo y de sombra tras atravesar las persianas entreabiertas de la ventana, su joven amiga escribe sentada junto a una mesa. En la pared, Paula ha clavado un par de copias de *The Approaching Storm* [La tormenta cercana], que Stieglitz hiciera en el lago Como en 1887. Años después, en 1934, Stieglitz reencontró un paquete de sus negativos estudiantiles, olvidados durante largo tiempo. Volvió a

copiar algunos de ellos, incluyendo *Paula*, y le sorprendió ver cómo, en espíritu y en realización, pronosticaban los retratos directos y las fotos de nubes que llamó «Equivalentes» y que entonces estaba haciendo. Orgullosamente los incluyó en su exposición personal de An American Place, su galería de Nueva York.

En 1890, Stieglitz residía en Viena, proyectando continuar sus estudios en una escuela oficial de impresión y de fotografía, recientemente fundada, la Graphische Lehr-und Versuchsanstalt, dirigida por Josef-Maria Eder. Se dio de alta del Club der Amateur-Photographen, y les estaba ayudando a organizar su próximo salón fotográfico cuando debió regresar a Estados Unidos por el fallecimiento de su hermana.

A su vuelta, Stieglitz comprobó en Nueva York que aunque existían muchos clubs y sociedades fotográficas, ninguna de ellas parecía tener la creencia apasionada en la fotografía como la que se estaba extendiendo rápidamente por toda Europa. Fue elegido director de la Society of Amateur Photographers de Nueva York y designado director de la revista *The American Amateur Photographer*; mediante sus fotografías y textos, la publicación de la obra ajena, diversas conferencias y exposiciones, enseñó a los norteamericanos las posibilidades estéticas de la fotografía que no habían sido todavía comprendidas.

Entonces comenzó a presionar sobre la técnica más allá de los límites aceptados. La cámara manual estaba considerada por casi todos los fotógrafos artísticos como indigna de un «trabajador serio», pero Stieglitz vio tal actitud como un desafío. Pidió prestada a un amigo una cámara «de detective» de 4 x 5 pulgadas [10 x 13 cm] y esperó tres horas en la Quinta Avenida, bajo una tremenda tormenta de nieve, el 22 de febrero de 1893, con el fin de fotografiar un tranvía arrastrado por un grupo de cuatro caballos.²⁹ Escribió que el éxito en el trabajo con una cámara manual depende de la paciencia: esperar y vigilar «el momento en el que todo está en equilibrio; es decir, que satisfaga al ojo».³⁰ También manifestó que hacía sus negativos expresamente para la ampliación posterior, y que rara vez «utilizaba más que una parte del plano original».³¹ La selección de la imagen final era así un proceso en dos etapas, hecho parcialmente en el momento de oprimir el obturador y luego en el cuarto oscuro, mediante recortes. Para su *Winter on Fifth Avenue* [Invierno en la Quinta Avenida], Stieglitz utilizó menos de la mitad del negativo.

En 1894, Stieglitz partió nuevamente a Europa, en el que sería un viaje sumamente productivo. En París tomó una audaz fotografía callejera, *A Wet Day on the Boulevard* [Un día húmedo en el boulevard], una mitad de la cual se compone de pavimento húmedo y brillante. En la aldea pescadora holandesa de Katwijk realizó una serie sobre pescadores, con sus vestimentas tradicionales. En el pintoresquismo del tema hay un aire del

pasado; en composición, las fotos son reminiscencias de los cuadros de pintores impresionistas alemanes que frecuentaban la aldea. De hecho, *The Net Mender* [La remendona de redes], su foto más exhibida, premiada con una medalla ese año, fue comparada a un cuadro que sobre el mismo motivo pintó Max Liebermann. De las fotos que hizo en Italia, *A Venetian Gamin* [Una chica veneciana] anuncia su obra posterior por su enfoque sencillo y directo.

Continuó experimentando. Una fotografía como *Reflections - Night* [Reflexiones - Noche], de 1896, es un triunfo técnico: una vista del Plaza Hotel (Nueva York) en una noche lluviosa, con un pavimento mojado que refleja la luz surgida de las lámparas callejeras y de las ventanas. Procuró hacer copias a la goma. Con su amigo Joseph Turner Keiley inventó un método para controlar los tonos de los platinotipos, con pinceladas de glicerina sobre partes de la copia, con lo que hacía más lento el revelado y producía tonos más suaves en las zonas elegidas. Los amigos elaboraron también una manera de dar tono a platinotipos, mediante sales de mercurio y de uranio, con el fin de producir notables tonos carne.

En 1897, Stieglitz había adquirido ya una reputación internacional. El director de un anuario inglés, al reseñar sus fotos en «The Photographic Salon» de Londres, escribió:

Stieglitz es tan asombrosamente brillante que deja al crítico sin nada que decir. Cada año empuja un poco más allá los límites de su oficio, pero siempre de manera ortodoxa, y obtiene su expresión con efectos legítimos. Uno desearía que se tratara de un inglés, para añadir su nombre a la lista de brillantes trabajadores nacidos en el país.³²

Pero Stieglitz era norteamericano, y quería que los fotógrafos artísticos americanos llegaran a ser iguales a los ingleses, que obtenían premios sin cesar. Estaba resuelto a que Estados Unidos realizara exposiciones internacionales de fotografía pictorialista, igualando a las celebradas anualmente en Europa. Rogó a sus compatriotas:

Y nosotros aquí, en Estados Unidos, ¿qué hemos hecho? Continuamos sobre nuestras viejas líneas, encogiéndolos hombros con un aire de satisfacción y diciendo: «Eso está muy bien para el exterior, pero nunca podríamos hacer aquí una exposición sobre tales líneas». Dejádme decirlos que no estoy de acuerdo.

Los norteamericanos no podemos permitirnos quedarnos quietos; tenemos los mejores materiales, escondidos en muchos cajones; saquémoslos afuera... comencemos de nuevo con un *Salón Fotográfico Anual* que sea conducido sobre las líneas más estrictas... No hay mejor instrucción que la que aportan las exposiciones públicas... El autor de estos párrafos, con mucho placer, habrá de sacrificar tiempo y dinero para provocar una revolución en las exposiciones fotográficas de Estados Unidos...³³

En 1896, Stieglitz fue la pieza decisiva para la fusión de la Society of Amateur Photographers y el New York Camera Club, constituyendo una nueva sociedad, el



ALFRED STIEGLITZ, *Invierno en la Quinta Avenida, Nueva York*, 1893. Copia en gelatino-bromuro sobre el negativo completo.
George Eastman House, Rochester (Nueva York)



ALFRED STIEGLITZ, *Invierno en la Quinta Avenida, Nueva York*, 1893. Fotograbado, The Museum of Modern Art, Nueva York



ALFRED STIEGLITZ, *La remendona de redes*, 1894. Copia al carbón, The Art Institute of Chicago, Chicago (Illinois)

«*Remendando redes* fue el resultado de un extenso estudio. Expresa la vida de una joven holandesa; cada puntada, al remendar la red de pescar, que es el rudimento mismo de su existencia, provoca un torrente de pensamientos poéticos en quienes la observan sentada sobre las dunas, aparentemente interminables, trabajando con la seriedad y la actitud apacible que son tan características de esta gente tenaz. Todas sus esperanzas están concentradas en esta ocupación, que es su vida.»

«La foto fue tomada en 1894 en Katwyk [Holanda]. Se utilizó una placa de 18 × 24 cm, con una lente Zeiss. Las copias de la exposición son ampliaciones al carbón, ya que el tema necesita un cierto tamaño para expresarse.» Alfred Stieglitz, «Mi foto favorita», en *Photographic Life*, vol. I, 1899, pp. 11 y 12

Camera Club de Nueva York, con una amplia sede. Fue elegido vicepresidente del mismo y se convirtió en su dinámico animador: algunos dijeron que en su dictador. En un artículo sobre la entidad, Theodore Dreiser escribió que Stieglitz tenía tres objetivos: «Primero, elevar los niveles de la fotografía artística en este país; segundo, realizar una exposición nacional y anual...; tercero, establecer una academia nacional de Fotografía».³⁴ Como presidente del Comité de publicaciones, Stieglitz transformó la revista del club en una espléndida revista trimestral e internacional, llamada *Camera Notes*, que contenía soberbias reproducciones de fotografías realizadas por miembros y por foráneos, así como artículos y reseñas críticas de exposiciones.

Stieglitz organizó muchas pequeñas exposiciones en el club, pero el enfoque más cercano a su «American Salon» ideal fue llevado a cabo en 1898 por la Phila-

delphia Photographic Society, en la Pennsylvania Academy of Art. Allí fue uno de los jueces, junto al eminente pintor William Merritt Chase. Ese «Philadelphia Salon» se convirtió en un suceso anual y mostró nuevos talentos a la luz. Los críticos formularon grandes elogios a los retratos simples e informales de mujeres y niños que hiciera Gertrude Käsebier, quien se había iniciado ya de adulta en la fotografía, mientras estudiaba arte en París, y había abierto en Nueva York, en 1896, un estudio para retratos profesionales.

Clarence Hudson White, de Newark (Ohio), envió retratos que resaltaban por su sentido de la luz; sus platinotipos con grupos de mujeres jóvenes —vestidas con ropas que él había diseñado y con cuidadosas poses en la luz suave de primeras horas de la mañana o del crepúsculo—, poseían con mucha frecuencia una fuerte cualidad lírica.



GERTRUDE KÄSEBIER, «*Bendita tú eres entre todas las mujeres*», ca. 1900. Platinotipo, The Museum of Modern Art, Nueva York



CLARENCE HUDSON WHITE, *El huerto*, 1902. Platinotipo, The Museum of Modern Art, Nueva York



CLARENCE HUDSON WHITE, *Letitia Felix*, 1897. Fotografiado en *Camera Work*, n.º 3, 1903

Eduard J. Steichen*, de Milwaukee, se dio a conocer primeramente por las fotografías que envió al «Philadelphia Salon» de 1899, cuando sólo tenía 20 años de edad; sus paisajes impresionistas, en *flow*, como *A Frost-Covered Pool* [La laguna cubierta de escarcha], suscitaron de inmediato la controversia.

El más curioso de los fotógrafos identificados con el nuevo movimiento pictorialista en Norteamérica fue Fred Holland Day, de Boston. Indignó a los críticos cuando reconstruyó para la cámara, en una colina de las afueras de Boston, en 1898, la Pasión de Nuestro Señor, con él mismo como Jesús. Se le recuerda por haber llevado a Europa «La Nueva Escuela de la Fotografía Norteamericana», una gran exposición que organizó y que se realizó en la Royal Photographic Society de Londres en 1900 y en el Photo-Club de París al año siguiente. Exceptuado Stieglitz, que se negó a participar, la muestra incluyó la mayor parte del grupo más progresista entre los fotógrafos pictorialistas norteamericanos: Day, Käsebier, White, Steichen; Frank Eugene, un pintor que dibujaba con una aguja de grabar sobre el negativo; y un nombre nuevo, Alvin Langdon Coburn, pariente de Day, que le ayudó a montar la muestra. Se suscitó una gran controversia el día de la inauguración, porque el estilo impresionista —con su carencia de definición, el reemplazo de la textura por su sugerencia, la asimetría de distribución en zonas amplias, los extremos de luces y de sombras— provocó críticas buenas y malas:

The Photographic News: Sólo tenemos aquí las excrecencias de una imaginación enferma, que ha sido propiciada por los delirios de unos pocos lunáticos... Se trata sólo de propósitos de ser antiacadémicos, anticonvencionales, excéntricos...

The Amateur Photographer: No nos proponemos ahora criticar en particular las fotos norteamericanas, sino sólo presentarlas, y enfáticamente pedir a quien pueda hacerlo, que las vea. En su mayor parte son indefinidas y evasivas en su carácter; la sola sugerencia de formas y texturas deja mucho a la imaginación, pero la delicadeza del tratamiento, la selección, la composición, denotan en casi todos los casos un intenso sentimiento. Pero si el espectador carece de imaginación y de poder de sentimiento, el efecto sobre él será nulo.

Photography: No exageramos, sino todo lo contrario, cuando señalamos que esta colección... no ha sido igualada por nada desde la publicación de *Naturalistic Photography*... Al organizarla, la Royal Photographic Society ha hecho más por la fotografía pictorialista que si hubiera inaugurado un centenar de salones o construido una cadena de anillos enlazados desde la Tierra a la Luna.³⁵

Steichen, que se había instalado en París en un estudio sobre la Rive Gauche, compartía su tiempo entre la pintura y la fotografía. Su ascenso a la fama internacional fue rápido; hizo su primera exposición personal en París en 1901, dominó el proceso de la goma bicromatada y sobresalió en copias múltiples con diversos colo-

*Posteriormente cambió la ortografía de su nombre a Edward, eliminando la inicial intermedia.



EDWARD STEICHEN, *Rodin y «El Pensador»*, 1902. Goma bicromatada, The Museum of Modern Art, Nueva York



EDWARD STEICHEN, *Soledad (Fred Holland Day)*, 1901. Goma bicromatada tal como fue reproducida en *Photographische Rundschau*, julio de 1902; otras copias posteriores están invertidas en sentido lateral

res. Se superaba cuando fotografiaba a los líderes del mundo artístico. Se hizo amigo de François-Auguste-René Rodin, a quien retrató con frecuencia; se exhibió mucho una copia de combinación en goma, sobre dos negativos, que mostraba al escultor en silueta, delante de sus Victor Hugo y *El pensador*. También realizó una serie de desnudos que, por su fuerte contraste en una piel de iluminación brillante y los fondos sombríos, casi negros, suscitaron el sarcasmo de los críticos, incluido George Bernard Shaw.

Una carpe a de fotografías de Steichen, con doce reproducciones a página entera, fue publicada en una import ante revista fotográfica alemana, *Die Photographische Rundschau*, en julio de 1902, con un artículo elogioso por Ernst Juhl, su editor de arte.³⁶ Tan acalorada fue la reacción de los lectores, que Juhl se vio obligado a dimitir. Pero la obra de Steichen obtuvo el reconocimiento en Bélgica; su foto *The Black Vase* [El jarrón negro], que Juhl había reproducido, fue comprado por el Gobierno para la Galería Nacional en Bruselas. En octubre, el jurado del prestigioso Salon des Beaux-Arts, realizado en el Champs de Mars parisino, aceptó diez fotografías de Steichen, que serían exhibidas junto a uno de sus cuadros y a seis dibujos. Pareció que, finalmente, se había obtenido el reconocimiento oficial a la fotografía, y Stieglitz anunció con orgullo, en *Camera Notes*, la aceptación de la fotografía por el jurado. Pero en el último minuto, el comité que se ocupaba de colgar las obras se negó a mostrar las fotografías. Fue un golpe muy duro. La noticia llegó a Steichen en Nueva York, donde había instalado un estudio de retratos, en el 291 de la Quinta Avenida. Renovó su amistad con Stieglitz y allí comenzó una colaboración de trabajo que habría de revolucionar no sólo la fotografía pictorialista, sino también a las otras artes.

Alvin Langdon Coburn —el más joven entre los fotógrafos norteamericanos que Day presentara en Londres y París en 1900— había nacido en Boston y se

dedicaba a la fotografía desde niño. Hizo su primera exposición cuando contaba con 15 años de edad. Sus primeras fotografías eran mayormente paisajes, vagos en su definición, pero conteniendo esas luces trémulas que se convertirían en característica señalada de su estilo maduro. Su primer éxito se produjo con sus retratos de escritores y artistas. Comenzó en 1904 con George Bernard Shaw, que era un entusiasta fotógrafo aficionado. El escritor le recibió cálidamente, le presentó a otros escritores y compuso un extravagante Prefacio para el catálogo de la exposición de Coburn en la Royal Photographic Society de Londres.

Coburn también fotografió ciudades —Edimburgo, Londres, Nueva York— con un agudo sentido del lugar y de su atmósfera. Recibió de Henry James el encargo de hacer fotografías que se utilizarían como frontispicio para cada uno de los 24 tomos de una nueva edición de sus novelas.³⁷ Ese era un esfuerzo de colaboración entre escritor y fotógrafo: Coburn no intentó ilustrar lo que James había escrito, sino fijar el local y el ambiente en que vivían y actuaban los personajes. Coburn aprendió cómo hacer fotograbados en una escuela industrial de Londres e instaló una prensa en su estudio, grabando las placas de cobre y haciendo por sí mismo la impresión. Publicó varios libros con esos grabados tirados a mano, destacándose *London* (1909), con un Prefacio de Hilaire Belloc,³⁸ *New York* (1910), con un Prefacio de H. G. Wells,³⁹ y *Men of Mark* [Hombres notorios] (1913), que contenía 33 retratos.⁴⁰

El 17 de febrero de 1902, Stieglitz formó en Nueva York una nueva sociedad para promover el reconocimiento de la fotografía pictorialista.⁴¹ La denominó Photo-Secession, eligiendo el nombre «Secesión» porque era utilizado por artistas de vanguardia en Alemania y en Austria, para señalar su independencia del oficialismo académico. Sus fundadores fueron Stieglitz —director del Consejo—, John G. Bullock, William B. Dyer, Frank Eugene, Dallet Fuguet, Gertrude Käsebier, Joseph Turner Keiley, Robert S. Redfield, Eva Watson-Schütze, Edward Steichen, Edmund Stirling, John Francis Strauss y Clarence Hudson White. Su finalidad declarada era triple:

Procurar el avance de la fotografía, aplicada a la expresión pictorialista;

Reunir a aquellos norteamericanos que practiquen el arte o se interesen por él;

Realizar periódicamente, en sitios diversos, exposiciones que no estarán necesariamente limitadas a las producciones del grupo Photo-Secession ni a trabajos norteamericanos.⁴²

Inmediatamente de fundada la sociedad, Stieglitz fue invitado personalmente por el National Arts Club para que en su edificio de Nueva York organizara una exposición de la fotografía pictorialista norteamericana. «Requería el apoyo de la entonces recién organizada y



EDWARD STEICHEN, *Henri Matisse y «La Serpentina»*, ca. 1909. Platinotipo, The Museum of Modern Art, Nueva York

limitada Photo-Secession —escribió en *Photograms of the Year 1902*— y se resolvió que la futura exposición se haría con los auspicios de ese grupo.⁴³

Fue una muestra cuidadosamente seleccionada, presentada con gusto y con un sentido de la intimidad que era desacostumbrado en las exposiciones fotográficas. Se colgaron 163 fotografías enmarcadas, realizadas por 32 fotógrafos, 18 de los cuales eran miembros de la sociedad. Los críticos de arte se mostraron favorables: algunos la entendieron como una demostración reveladora de las posibilidades estéticas de la cámara, hasta entonces insospechadas; otros la condenaron como un pretencioso despliegue de pintura de imitación y se preguntaron si el objeto de la fotografía era «levantar lo que parece ser un vidrio opaco frente a la naturaleza».⁴⁴

Stieglitz publicó nuevamente esas notas en la edición de *Camera Notes* fechada en julio de 1902, que fue el último número que dirigió de la revista. Su determinación de obtener el reconocimiento para la fotografía pictorialista no había sido compartida por todos los miembros del Camera Club. Algunos entendieron que Stieglitz se había mostrado autocrático en su selección de ilustraciones; muchos miembros se sintieron molestos porque sus fotografías no habían sido estimadas; algunos llegaron a impugnar su honestidad en la rendición de cuentas sobre los fondos del club. Stieglitz se vio empujado a dimitir como director, y de inmediato fundó una nueva revista trimestral, *Camera Work*, de cuya edición se ocupó personalmente.

Aparecieron cincuenta números de *Camera Work* entre 1903 y 1917. Los diseños de portada y la tipografía eran de Steichen. Las placas fueron, en su mayor parte, fotograbados sobre fino papel japonés, montados a mano sobre las páginas, a menudo con submonturas en marrón o gris. El primer número fue dedicado a Käsebier, el segundo a Steichen, y los siguientes eran prácticamente monografías de la obra de otros miembros del grupo Photo-Secession y de los principales fotógrafos europeos: Evans, Coburn, Demachy, Kühn, Henneberg, Watzek y otros. Tampoco se dejó de lado a la fotografía del pasado: un número contenía calotipos de Hill y Adamson, otro los retratos por Julia Margaret Cameron, que eran fotografías prácticamente olvidados. Se publicaron ensayos por críticos de arte y por miembros de la Photo-Secession, acotándose las actividades de la sociedad. Así, *Camera Work* es una minuciosa documentación del movimiento de la fotografía pictorialista, tanto como una espléndida presentación de sus logros. Tan notable era esa publicación trimestral que la prensa británica reseñaba cada una de sus ediciones, junto a los libros recientes. El director de *Photography* escribió: «...el criterio y el éxito de la revista son una obra personal, y sólo personal, y hasta que podamos encontrar a un Stieglitz inglés, *Camera Work* seguirá siendo única».⁴⁵

Además de la edición, Stieglitz organizó exposiciones con obra cedida por los integrantes de Photo-Secession y por otros fotógrafos. Asumió la plena responsabilidad del conservador: selección, catálogo, enmarcado, embalaje y envío a entidades del país y del exterior. De las muestras en Estados Unidos, las más importantes fueron las realizadas, por invitación, en la Corcoran Art Gallery, de Washington, D.C., y en el Carnegie Institute, de Pittsburgh, en 1904. Se publicaron hermosos catálogos, incluyendo fotograbados procedentes de *Camera Work*. El grado en que fue exhibida en Europa la obra de los miembros de la Photo-Secession puede ser medido por el informe del director en un boletín interno para los miembros, titulado *The Photo-Secession*, con fecha mayo de 1904:

El hecho de que Photo-Secession haya sido elegida por todas las importantes exposiciones fotográficas y artísticas de Europa como la única digna de ser invitada, y además *hors concours*, es un comentario positivo sobre el nivel de las sociedades fotográficas norteamericanas. En el momento de escribir estas líneas, la Secession tiene colecciones en las exposiciones artísticas de Dresde (Alemania) y Bradford (Inglaterra), así como en las exposiciones fotográficas de La Haya (Holanda), París (Francia) y Viena (Austria). La cantidad de obras en tales colecciones varía de 33 a 144, y la cantidad global que se encuentra ahora en Europa se acerca a las cuatrocientas obras.⁴⁶

Pero la lista de ciudades en que se expuso la obra de la Photo-Secession no incluía a Nueva York, porque allí la sociedad no poseía sede. Todas sus actividades se centraban en el hogar de Stieglitz. En 1905, Steichen sugirió que los miembros arrendaran el estudio del 291 de la Quinta Avenida, que él dejaba libre. La propuesta fue aceptada, y el 5 de noviembre se abrieron allí al público «The Little Galleries of the Photo-Secession», con una muestra de fotografías realizadas por sus miembros, la cual fue seguida por una serie de exposiciones en las que se presentó la obra de importantes fotógrafos pictorialistas de Europa y de América.

Photo-Secession dominó en 1908 el salón fotográfico que el grupo Linked Ring presentó en Londres. Tres integrantes del comité de selección —Steichen, Coburn y Eugene— pertenecían a la Photo-Secession. El día de la inauguración, los fotógrafos fueron desagradablemente sorprendidos al comprobar que más de la mitad de las fotografías colgadas eran norteamericanas. Tan molestos quedaron quienes vieron su obra rechazada, que la revista *The Amateur Photographer* organizó en su redacción un «Salon des Refusés». En protesta contra ello, Stieglitz, C. H. White, Coburn y Eugene renunciaron al Linked Ring, junto con Heinrich Kühn y Baron Adolf DeMeyer. El «Photographie Salon» perdió de inmediato la eficacia que había acumulado durante quince años. Su última exposición fue montada en 1909. Varios de los miembros más conservadores del ya desaparecido Linked Ring organizaron el «London Salon of Photography», con el fin de reemplazarlo.



BARON ALFRED DE MEYER. *Bodegón*, 1907. Fotografiado en *Camera Work*, n.º 24, 1908

Esta revuelta no fue tanto política como el reflejo de un cambio abrupto en la sensibilidad estética. La obra de tres integrantes del Comité de selección en el Salón de 1908 —DeMeyer, Steichen y Coburn— apuntaba en direcciones opuestas a la tranquila pasividad del estilo pictórico impresionista que era entonces aceptado.

DeMeyer, que había comenzado a exponer en 1894, producía ahora retratos y composiciones en gran escala

de elementos de bodegón, los que tomaba con una lente *flou*. Este tipo de lente daba al artista un control óptico que no habría conseguido simplemente con poner la imagen fuera de foco. Con una auténtica lente de ese tipo ninguna zona de la imagen llega a ser nítida, porque en su fabricación no se hace corrección alguna de la aberración esférica. En otros tipos de lentes, diseñadas expresamente para el retrato, el grado de difusión puede ser

controlado. Una característica de la imagen formada por estas lentes es que los puntos más luminosos aparecen aumentados en su brillo, como si proyectaran más que reflejarán la luz que incide sobre ellas. DeMeyer colocaba sus elementos de bodegón —fruta, flores en recipientes de vidrio— sobre una mesa también de vidrio. La transparencia del jarrón y de la mesa, los reflejos, la difusión del foco, eliminaban el sentido de profundidad o la situación en el espacio. En contrapunto con la delicadeza de los puntos luminosos aparecen negros intensos, particularmente en los tallos de flores sumergidos en el agua de los recipientes. Un crítico se quejó del «esfuerzo necesario para penetrar en la 'atmósfera' de la superficie de la mesa sobre la que se apoya un melón negro». ⁴⁷ Estas fotografías se alejaban considerablemente de los estudios convencionales de bodegón, que son más fáciles de comprender.

Steichen exhibió dos obras, *Steeplechase Day* y *Grand Prix*, que no mostraban la pista hípica ni los caballos de carrera, sino a espectadores elegantemente vestidos, bajo brillantes rayos de sol. Se trataba de instantáneas, realizadas con una cámara manual de periodista —una Goerz-Anschütz— que había pedido en préstamo. La titulada *Flip-Flap*, de Coburn, fue tomada en un parque de diversiones: dos vigas de acero, cada una de las cuales lleva un vehículo para pasajeros, forman una estructura V contra un cielo sombrío. Para Frederick H. Evans esas obras eran desagradables, y se quejó a Stieglitz de que hubiera sido rechazada su fotografía de la casa de Juana de Arco en Rouen. La foto de Evans era en espíritu lo opuesto a las obras de Steichen y de Coburn. Estas mostraban el mundo contemporáneo, mientras en la de Evans eliminaba todo signo del presente. Para evitar que aparecieran peatones, cuya vestimenta denunciaría la fecha de la foto, trabajó a primera hora de la mañana, con un filtro de densidad neutral en su lente, a fin de permitir una exposición prolongada. Si llegaba a aparecer una persona o un vehículo, simplemente tapaba la lente y esperaba con paciencia hasta que las calles volvieran a estar desérticas. Con soberbia artesanía procuró registrar la belleza del mundo; la fealdad de *Flip-Flap* le disgustaba tanto que no pudo apreciar la severa geometría de las formas mecánicas que había impulsado a Coburn a realizar esa foto. Ni podía entender tampoco las de Steichen: «Sus dobles tonos son aborrecibles: no hay modelación, ni graduación, ni iluminación de verdad alguna; en una palabra: no hay una fotografía de valor alguno en ellas». ⁴⁸

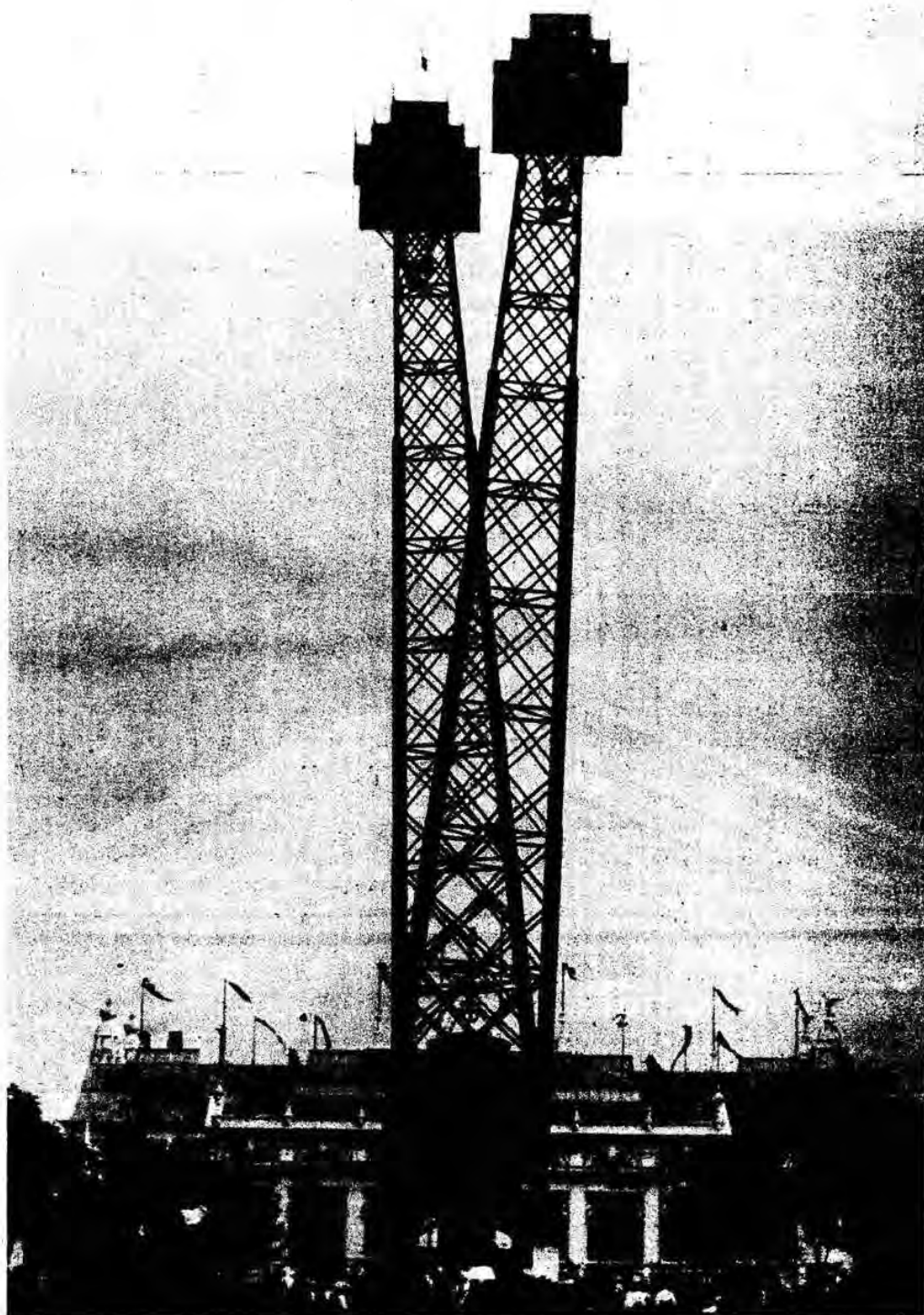
Dos años después, en una reseña del salón de Liverpool, el crítico de arte Dixon Scott, que era sumamente perspicaz y representaba al *Courier* de esa ciudad, escribió: «Las escenas y los grupos, deshechos por la impetuosa vida del presente, se hacen repentinamente im-

portantes, provistos de una nueva fascinación y de un significado. Y uno quiere creer que ésta sea, después de todo, la función especial de este arte nuestro recién nacido». ⁴⁹ Evans replicó con un artículo titulado «La nueva crítica»:

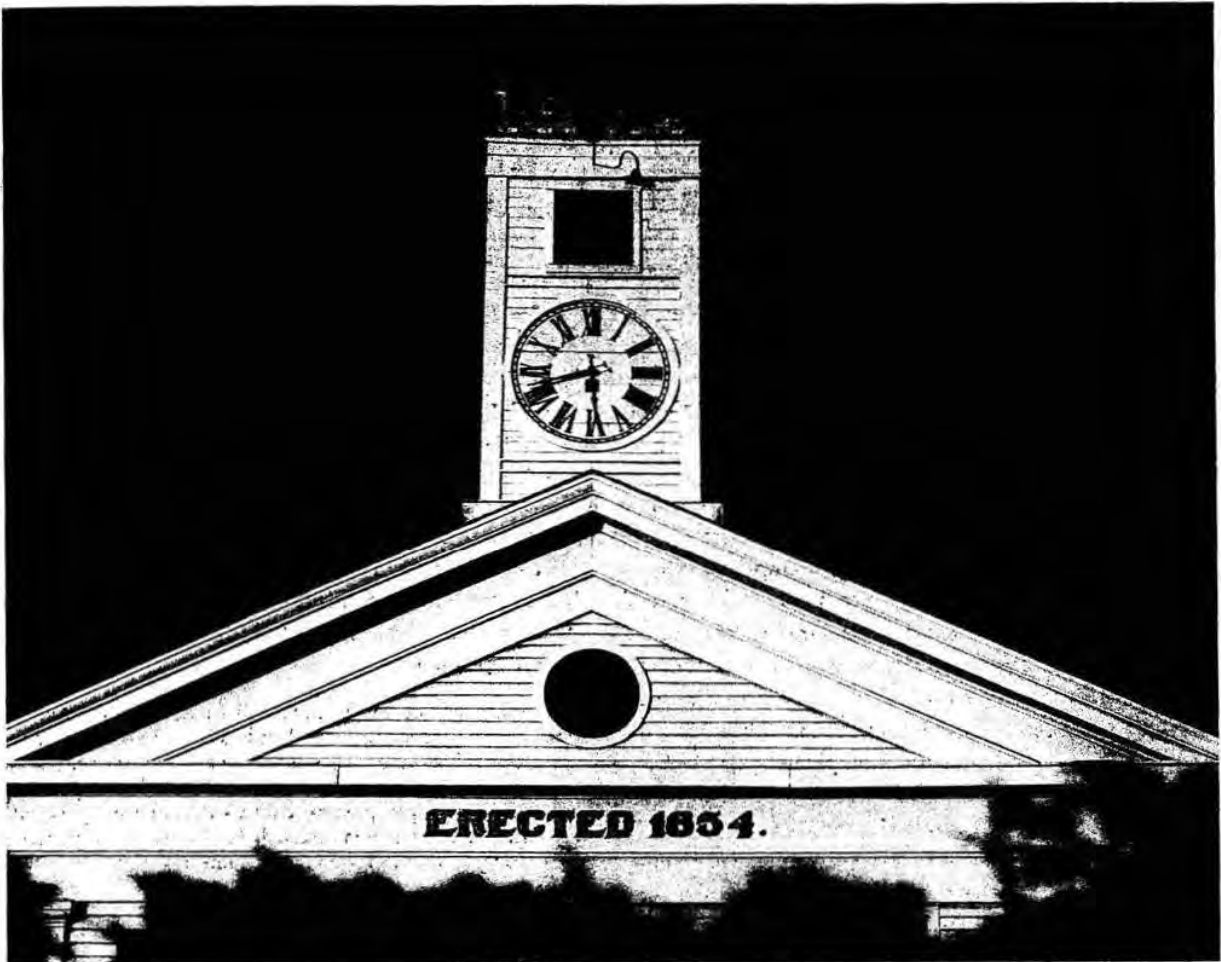
La rareza de la oportunidad o del poder de hacer cosas tan vívidas, y la rareza del acontecimiento que, si es visto por el artista capaz, pueda aprehenderlo; el hecho de que tales características vívidas sean tan accidentales en su ocurrencia y no sean buscadas, habrá de convertirlas siempre en la excepción y no en la regla. ⁵⁰

En 1910, la Photo-Secession fue invitada a organizar una exposición internacional de fotografía pictorialista, a realizarse en la Albright-Knox Art Gallery de Buffalo. Se exigió y obtuvo un control total sobre la misma: Stieglitz, con la ayuda de sus amigos Paul B. Haviland, Clarence H. White y el pintor Max Weber, quien transformó el museo. Las paredes de la exposición fueron recubiertas con telas en colores aceituna y azul, y en ellas se colgaron 600 fotografías. Cada uno de los fotógrafos invitados estaba representado por obras suficientes como para que quedara trazado su desarrollo artístico a través de los años anteriores.

Fue gratificante que los miembros de la Photo-Secession pudieran exponer fotos, con tal dignidad, en un museo de arte, y fue todavía más gratificante que el museo comprara quince de ellas para su colección, y planificara destinar una habitación separada para su muestra permanente, porque eso vindicaba la creencia de que la Fotografía tenía el derecho a ser reconocida como una de las Bellas Artes. ⁵¹ De manera casi unánime, los críticos elogiaron esa exposición como la más impresionante muestra de fotografía que hubieran llegado a ver. Era un resumen del movimiento pictorialista norteamericano y europeo. Como un subrayado a su carácter retrospectivo, las fechas en que fueron realizados tanto el negativo como su copia aparecían minuciosamente dadas en el catálogo, junto a notas históricas, presumiblemente escritas por Stieglitz. Un crítico llegó a preguntar si la exposición era el *nunc dimittis* de la Photo-Secession. El más prolífico crítico fotográfico del momento, y a veces el más sensible, Sadakichi Hartmann, señaló que «el ejército pictorialista está dividido en dos frentes», uno de los cuales prefiere «temas y tratamiento a la manera de los pintores», mientras que el otro, que incluía a Stieglitz, lo componen quienes «procuran los niveles de los verdaderos temas y texturas de la fotografía». Para seguir señalando que «el campo de los primeros... está quedando cada vez más desierto, con una vieja bandera que cuelga inerte y los fuegos en rescoldos...» ⁵² ¿Pero qué eran esos temas y texturas de la fotografía que Hartmann había destacado en bastardilla?



ALVIN LANGDON COBURN, *Flip-Flap*, 1908. Gelatino-bromuro, colección Beaumont Newhall, Santa Fe



ANSEL ADAMS, *Corte de Justicia, Bridgeport (California)*, 1933. Gelatino-bromuro, cortesía del autor

10 • FOTOGRAFÍA DIRECTA

A comienzos del siglo xx, los artistas progresistas estaban procurando una nueva estética, basada en las propiedades y características singulares de su medio de expresión. «La forma sigue a la función» se convirtió en su lema. Los arquitectos diseñaban rascacielos que expresaban la naturaleza del esqueleto de acero, en lugar de imitar el diseño y la ornamentación de las clásicas estructuras de mampostería. Los escultores respetaban ahora, por sí misma, la textura del mármol cincelado; no trabajaban ya en intentar simular la suavidad de la carne o el tramado de los tejidos. Los pintores progresistas vieron la fotografía como una liberación. Se sintieron entonces libres de toda necesidad de producir imágenes representativas, y así nacieron el cubismo y el arte abstracto.

Esta estética funcional influyó asimismo la fotografía. Los críticos comenzaron a elogiar «fotografías que parecen fotografías», carentes de la manipulación que tanto dominó la obra de los pictorialistas, empeñados en forzar la fotografía para que emulara las texturas de superficie obtenidas en las imágenes realizadas por los otros medios. Aparecieron artículos en la prensa especializada en elogio de la «fotografía pura». El crítico de arte Sadakichi Hartmann, en una reseña —por otros conceptos sumamente elogiosa— de la exposición que la Photo-Secession organizara en 1904 en el Carnegie Institute, condenó las copias a la goma, el proceso de la glicerina, la manipulación sobre negativos y copias. Pidió a los pictorialistas que trabajaran «de manera directa»:

«¿Y a qué llama usted fotografía directa?, podrán preguntarme. ¿Puede usted definirla?». Bien, eso es bastante fácil. Confíad en vuestra cámara, en vuestro ojo, en vuestro buen gusto, en vuestro conocimiento de la composición; considerad toda fluctuación de color, de luz y de sombra; estudiad líneas y valores y división del espacio; esperad pacientemente hasta que la escena o el objeto de vuestra visión se revele en su momento supremo de belleza; en otras palabras, componed tan bien la imagen que queréis hacer, que el negativo sea absolutamente perfecto y necesite poca o ninguna manipulación. No pongo objeción al retoque, a la artimaña o al énfasis, mientras no interfieran con las cualidades naturales de la técnica fotográfica. Por otro lado, las marcas de pincel o las rayas no son naturales a la fotografía, y objeto, y habré de objetar, el uso del pincel, las huellas de dedos, el raspado, el rayado o el garabato en la placa, el proceso de la goma y de la glicerina, si todo ello sólo es utilizado para producir efectos borrosos.

No se interpreten mal mis palabras. No quiero que el trabajador fotográfico se ajuste a métodos de receta ni a exigen-

cias académicas. No quiero que sea menos artístico de lo que es hoy; por el contrario: quiero que sea *más artístico*, pero que lo sea sólo de maneras legítimas... Quiero que la fotografía pictorialista sea reconocida como una de las Bellas Artes. Es un ideal que acaricio... y por el que he combatido durante años, pero estoy igualmente convencido de que eso sólo se logrará mediante la fotografía directa.¹

La fotografía directa tiene, desde luego, una tradición tan antigua como el mismo medio expresivo. La imagen de daguerrotipo era tan frágil que retocarla resultaba poco práctico y —aunque las densidades de los negativos de calotipos eran frecuentemente reforzadas aplicando pigmentos opacos al dorso del papel— su imagen de cámara era rara vez alterada radicalmente. El retoque de retratos se convirtió en práctica común durante la era del colodión, pero con propósitos más cosméticos que estéticos: agradar al cliente; quitando pequeños defectos del rostro o suavizando las comisuras de la edad. Lo nuevo en los primeros años del siglo xx fue la aceptación de la fotografía directa como un medio artístico «legítimo». En un artículo posterior, Hartmann señaló que

la composición de los Maestros Clásicos, utilizada durante siglos, ha sufrido su primera decadencia, y mediante su constante aplicación se ha degradado hasta el convencionalismo. Se hizo más y más estereotipada, hasta que la composición impresionista —que explora los rincones oscuros de la vida moderna, se deleita en la rareza de la observación y en novedosos puntos de vista (sumamente influida por el arte y la fotografía instantánea de los japoneses)— le dio un nuevo estímulo.

En fotografía, la expresión artística se ha convertido en infinitamente vasta y variada, en popular, vulgar, común; y sin embargo imprevista; se caracteriza por la carencia de reglas fijas, por la imperfección y el fracaso, pero al mismo tiempo ofrece una singular riqueza en la sorprendente observación individual y en sentimientos de todo tipo... El pintor compone gracias a un esfuerzo de su imaginación. El fotógrafo interpreta gracias a una espontaneidad en su juicio. Practica una *composición por el ojo*.²

Aunque Alfred Stieglitz apoyó a muchos fotógrafos que manipularon negativos y copias, y que experimentaron con la copia en goma y con el proceso de glicerina, prefirió en sus años maduros ajustarse estrechamente a las propiedades básicas de cámaras, lentes y emulsiones. En 1901, Charles H. Caffin opinó que Stieglitz era

por convicción e instinto un exponente de la «fotografía directa», trabajando mayormente en exteriores, con tiempos

breves de exposición, dejando que sus modelos posaran por sí mismos y buscando los resultados a través de medios estrictamente fotográficos. Debe ser incluido entre los Impresionistas: concibe plenamente su imagen antes de intentar atraparla, busca efectos de una vívida actualidad, reduce el registro final a su forma más simple de expresión.³

En 1907, Stieglitz realizó *The Steerage* [La cubierta del barco], una foto que posteriormente habría de considerarse como la mejor de las suyas. Recordó que mientras paseaba por la cubierta de primera clase en el transatlántico de lujo «Kaiser Wilhelm II», en viaje hacia Europa, vio

un sombrero de paja redondo, la chimenea que se inclina hacia la izquierda, la escalera que sube hacia la derecha, la pasarela blanca con sus raíles hechos de cadenas circulares, los tirantes blancos que cruzan la espalda de un hombre en la cubierta inferior, las formas redondas de la maquinaria de hierro, un mástil horizontal que cruza el cielo, componiendo una forma triangular... vi un cuadro de formas y, por debajo de ello, el sentimiento que yo tenía sobre la vida.⁴

Apresuradamente buscó en su despacho la cámara Graflex, confiando que entretanto no se moverían las figuras humanas. Volvió y descubrió que todo estaba como lo había dejado, apretando rápidamente el disparador. El cuadro fue el resultado de un reconocimiento instantáneo de tema y forma: «espontaneidad en el juicio» y «composición con el ojo», como lo expresara su amigo Hartmann. Ya no se trataba —como en su *Winter on Fifth Avenue*— de encontrar un ambiente y esperar pacientemente hasta que todo «estuviera en equilibrio». Ahora, instantáneamente, sin vacilación y hasta sin un perisamiento consciente, ponía un marco en derredor del tema. Por otra parte, copió después el negativo completo, sin cortes.

Stieglitz quedó deleitado cuando a Pablo Picasso le gustó *The Steerage*. El padre del cubismo estaba entonces pintando *Les Femmes d'Alger*, el cuadro que habría de marcar un jalón en el estilo del siglo.

Fue también en esa época que Stieglitz, por instigación de Steichen y con su entusiasta ayuda, comenzó a propugnar la pintura y escultura más progresistas, como también lo hacía con la fotografía. Un original anuncio de las «Little Galleries of the Photo-Secession», en el local del 291 de la Quinta Avenida, proclamó que se organizarían futuras exposiciones no sólo con fotografías, sino con «otras producciones artísticas que el Consejo pueda obtener». En 1907, Stieglitz comenzó con una exposición de dibujos por Pamela Coleman Smith, en un estilo que recordaba a los pintores románticos alemanes de finales del siglo XIX, que él tanto admiraba.

Las «Little Galleries of the Photo-Secession» se componían de sólo tres habitaciones. La mayor tenía 15 x 17 pies [4,57 x 5,18 m], la segunda 15 pies de lado [4,57 m] y la más pequeña sólo 15 x 8 pies [4,57 x 2,44 m]. Y en un espacio tan reducido, Stieglitz presentó,

con la entusiasta ayuda de Steichen, la pintura y la escultura más vanguardistas que Estados Unidos había visto hasta entonces: dibujos por Auguste Rodin, acuarelas y litografías de Paul Cézanne, dibujo y escultura por Henri Matisse y Constantin Brancusi, cuadros cubistas de Pablo Picasso, Georges Braque y Francis Picabia. Pronto se exhibieron también cuadros de norteamericanos, incluyendo a John Marin, Marsden Hartley, Max Weber, Arthur Dove y posteriormente Georgia O'Keeffe. Los fotógrafos quedaron alterados y hasta airados porque la Photo-Secession daba tal importancia a obras de arte que no eran fotográficas. En un editorial, *Camera Work* explicó que la «291» —como se llamaba familiarmente a las «Little Galleries»— era «un laboratorio, una estación experimental, y no debe ser entendida como una Galería de Arte, en el sentido habitual de ese término».⁵

Cuando la Association of American Painters and Sculptors decidió realizar una gran exposición internacional con pintura y escultura contemporáneas —a efectuarse en la Armory [armería] del Regimiento 69 en Nueva York durante 1913—, el Comité organizador consultó a Stieglitz. Éste no participó activamente, pero escribió un desafiante artículo inicial, en el *American* dominical de Nueva York, bajo el título «La primera gran clínica para revitalizar al arte»⁶, exhortando al público a ver esa muestra. Y en las paredes de la «291» colgó la primera exposición individual, con sus propias fotografías de catorce años. Para él, eso suponía una demostración de lo que es la fotografía y no es la pintura, mientras la «Armory Show» era una demostración de lo que es la pintura y no es la fotografía.

La exposición de Stieglitz incluía su obra reciente, realizada en Nueva York: vistas de ferrocarriles, los rascacielos, el puerto, los edificios que se levantan al fondo de los muelles, los *ferry-boats*, los transatlánticos. Impresionó muchos retratos, los cuales formaron un documento gráfico de los artistas y amigos que participaron en las actividades del local «291». El pintor Konrad Cramer narró el momento de 1912 en que posó para él:

Su equipo era extremadamente simple, casi primitivo. Utilizaba una cámara grande, de 8 x 10 pulgadas, con fuelles ligeros sostenidos por piezas de alambre y cinta adhesiva. La lente era una Steinheil, sin obturador. Los retratos fueron tomados en el más pequeño de los dos cuartos de la «291», debajo de una pequeña claraboya. Utilizaba placas Hammer, con un tiempo de exposición de tres segundos.

Durante la pose, Stieglitz manipuló un gran reflector blanco, para compensar la luz superior. Hizo cerca de nueve poses y luego nos retiramos al lavabo que funcionaba como cuarto oscuro. Las placas fueron reveladas de a una cada vez, en un recipiente. Con los dos mejores negativos tiró cuatro copias de contacto en platino, colgando el marco sobre la escalera de incendios. Prestaba atención a las copias con más cuidado casi que el que dedica el cocinero a sus pasteles. La copia terminada recibió finalmente una capa de cera, con el fin de añadir lustre y brillo.⁷



ALFRED STIEGLITZ, *La cubierta del barco*, 1907. Fotografiado en 291, n.º 7-8, 1915, The Museum of Modern Art, Nueva York



ALFRED STIEGLITZ, *Retrato de Georgia O'Keeffe*, 1922. Copia al paladio, George Eastman House, Rochester (Nueva York)

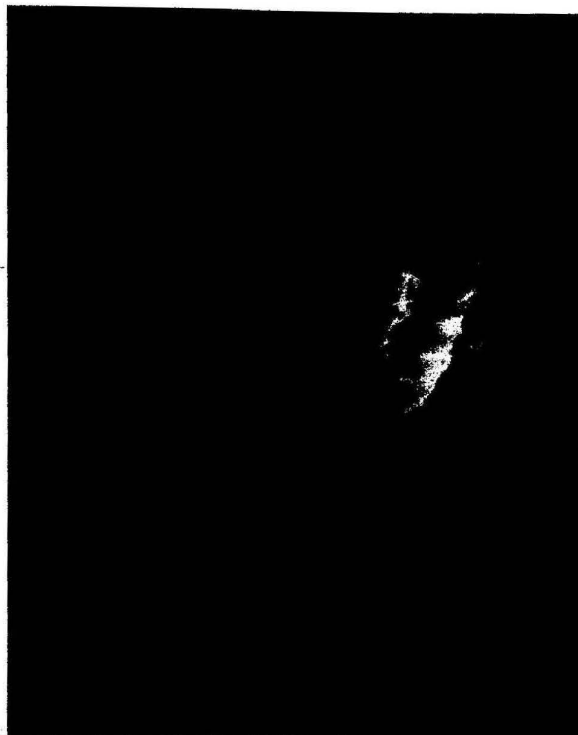
Nótese que Stieglitz encerraba la copia procurando «lustre y brillo». Una superficie lustrosa habría sido considerada «antiartística» sólo unos pocos años atrás. También lo habrían sido los ferrotipos, pero en 1913 Stieglitz escribió: «Un tizne en "goma" posee menos valor, desde un punto de vista estético, que un ferrotipo común».⁸

En 1917 el grupo Photo-Secession y el local «291» llegaron a su final, cuando el edificio fue derruido. Muchos de sus miembros ya se habían apartado: Steichen se enroló en el ejército norteamericano, Clarence H. White abrió una muy influyente Escuela de Fotografía, y junto a Gertrude Käsebier y Alvin Langdon Coburn fundó en 1916 una nueva organización, «The Pictorial Photographers of America».

En los años inmediatos a la guerra, Stieglitz dio a su fotografía una nueva intensidad.⁹ En 1921 organizó una exposición con obra vieja y nueva en las Anderson Galleries de Nueva York. Cada una de sus fotos era asombrosamente directa, y el efecto sobre el público fue eléctrico. La exposición fue comentada por John A. Tennant, director y editor de *The Photo-Miniature*:

Nunca se había producido tal revuelo con una exposición individual. ¿Qué tipo de fotografía era ésta, que causaba tanta conmoción? Eran sólo fotos directas, simples. ¿Pero qué fotografías! ¿Eran diferentes a las fotos que se ven habitualmente en las exposiciones? Sí. ¿Diferentes en qué? Ahí está el detalle. Si usted las puede ver por sí mismo, apreciará la diferencia de inmediato. Se podría aventurar la comparación de que en la foto habitual de exposición tenemos belleza, diseño, un esquema tonal, que se han procurado deliberadamente, para lo cual el tema es sólo un motivo o un material: el tema como el fotógrafo lo vio o lo sintió, una interpretación, una fase. Entretanto, en las fotos de Stieglitz, tenemos al tema mismo, en su propia sustancia o personalidad, tal como queda revelado por un juego natural de luces y sombras en su derredor, sin disfraz y sin intento de interpretación, simplemente puesto con una perfecta técnica. Y seguir así, multiplicando palabras. Había retratos, algunos de ellos sobre personas que conocí bastante bien. A veces se trataba de una sola foto, a veces de varias fotos, una al lado de otra, dando diferentes aspectos de su modelo pero agrupadas como «un Retrato». Bien, eran sólo retratos de esas personas, marcadamente íntimos, traicionando (si puedo utilizar esta palabra) su personalidad, satisfactorios en parecido, convincentes en caracterización, penetrados por la ilusión de la vida. Daban la impresión de estar en presencia de la persona que retrataban. No ofrecían la menor pista sobre el fotógrafo o sus amaneramientos, no mostraban ningún esfuerzo de interpretación ni un artificio por el efecto; no había trucos de lentes o de iluminación. No puedo describirlas mejor, ni más completamente, que como fotografías llanas y directas... Me hicieron desear el olvido de todas las fotografías que había visto antes, y me he mostrado impaciente con las que he visto después, tan perfectas eran esas fotos en su técnica, tan satisfactorias en esas cualidades más sutiles, que constituyen lo que habitualmente llamamos «obras de arte».¹⁰

En el catálogo, Stieglitz escribió que la exposición era «poner en debido lugar una idea... Mis maestros han sido la vida, el trabajo, el experimento continuo... Cada foto que hago, incluso de un negativo, es una nueva experiencia, un nuevo problema... La fotografía



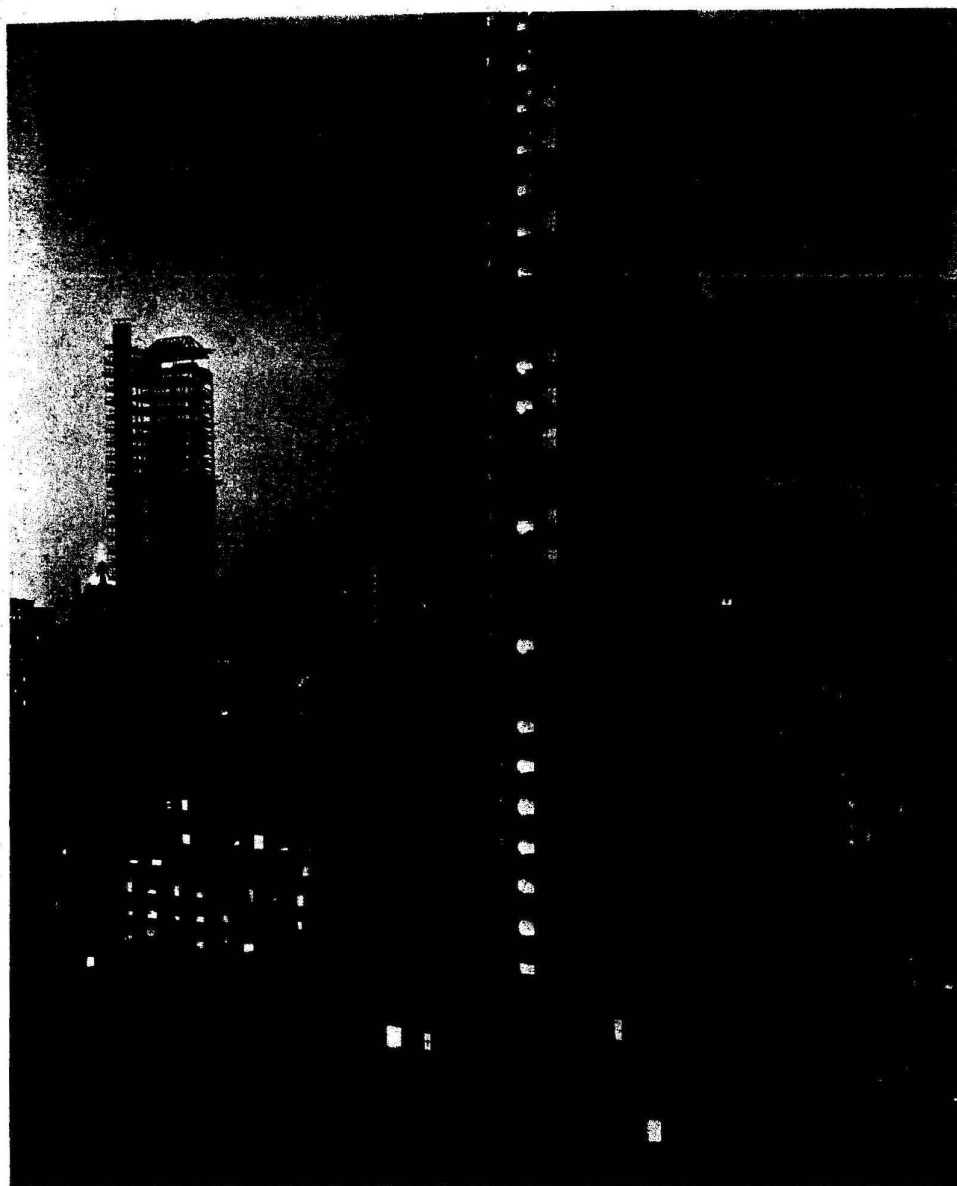
ALFRED STIEGLITZ, *Equivalente*, 1927. Gelatino-bromuro. The Museum of Modern Art, Nueva York.

es mi pasión. La búsqueda de la Verdad es mi obsesión».

Quienes conocían a Stieglitz sabían también de la fuerza de su personalidad, y atribuyeron su éxito en el retrato a una suerte de poder hipnótico sobre quienes posaban para él. Para demostrar que eso no era cierto, Stieglitz eligió un tema sobre el que no había control posible: el cielo y las nubes.

Quise fotografiar nubes para descubrir qué es lo que había aprendido sobre fotografía en cuarenta años. A través de las nubes, para establecer mi filosofía de vida, para demostrar que mis fotos no se debían al tema, ni a privilegios especiales: las nubes están allí para todos, todavía no hay impuestos sobre ellas: son gratuitas.¹¹

Produjo centenares de esas fotos con sol y nubes, en su mayor parte tomadas con una cámara Graflex de 4 × 5 pulgadas [11 × 13 cm]. Las procesó con medios que estaban al alcance de cualquier aficionado, haciendo copias de contacto sobre papel de gelatina y plata. Llamó «equivalentes» a esas fotos, y las dispuso en series con otras fotos de contenido expresivo, a menudo evocativo: un prado resplandeciente con gotas de lluvia, unas manos de mujer apretadas, palma contra palma, entre las rodillas. Las entendió como equivalentes a sus pensamientos, a sus ideas y aspiraciones, a sus desilusiones y temores. Vistas objetivamente, muchas de esas bellas fotos, con sus negros profundos, sus grises variados, sus blancos incandescentes, nos deleitan por la sola belleza de su forma. Son abstracciones fotográficas,



Izquierda: ALFRED STIEGLITZ, *Nueva York: Noche*, 1931. The Museum of Modern Art, Nueva York

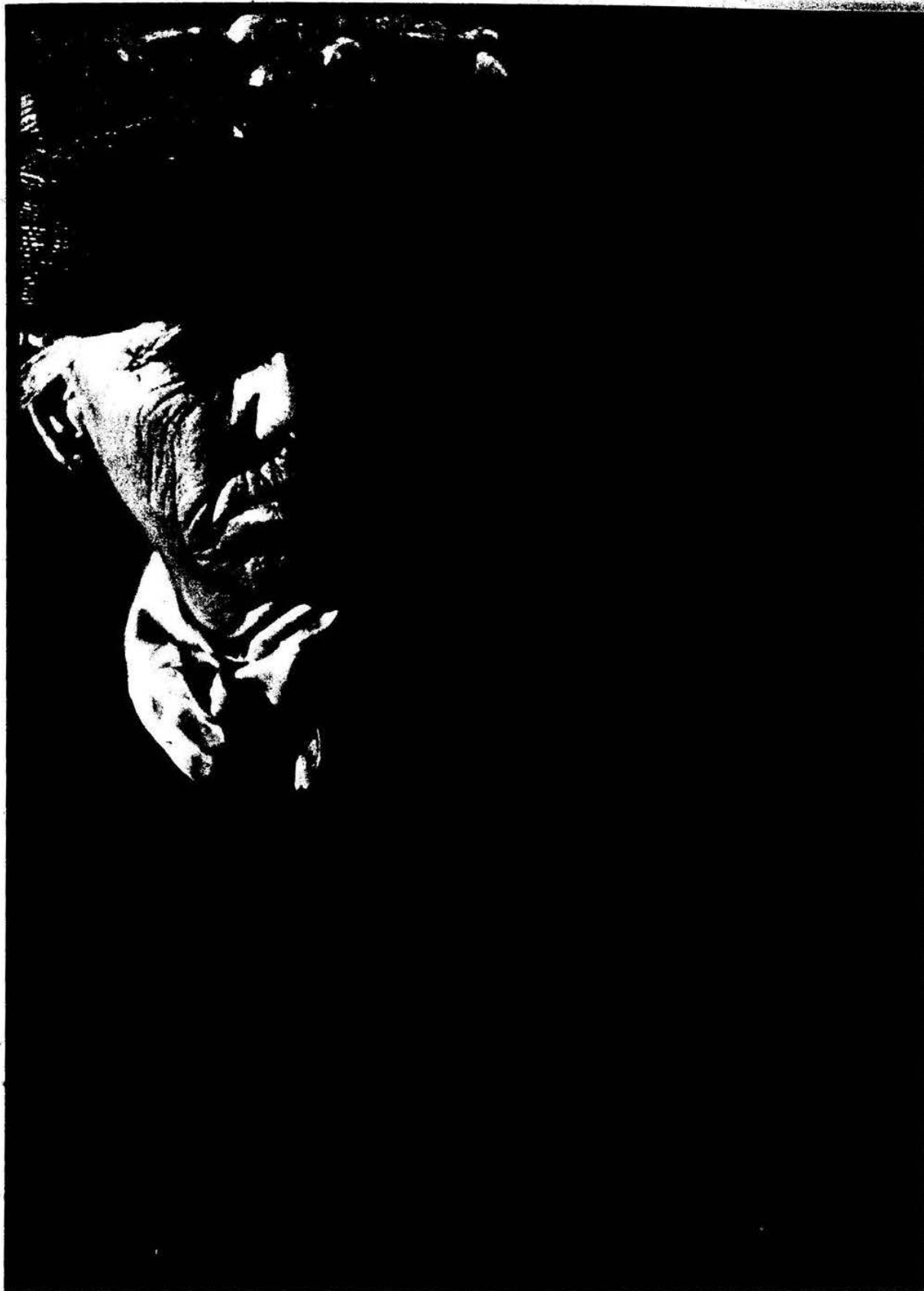
Derecha: PAUL STRAND, *Retrato: Washington Square, Nueva York*, 1916. Fotografiado en *Camera Work*, n.º 49-50, 1917, The Museum of Modern Art, Nueva York

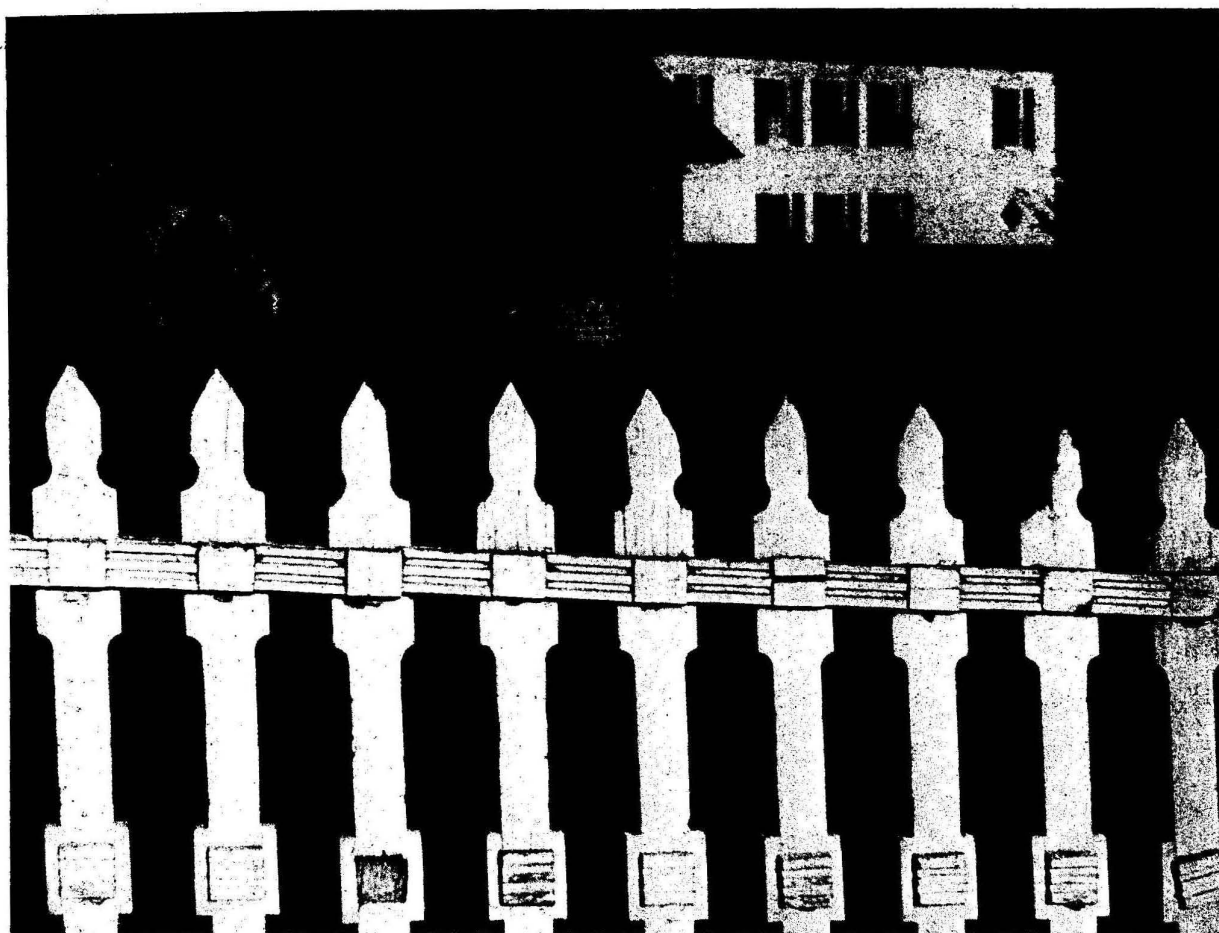
porque allí la forma queda abstraída de su significación ilustrativa. Pero paradójicamente, el espectador no deja de advertir por un solo instante qué es lo que se ha fotografiado. Con el impulso de un reconocimiento, se comprende de inmediato que la forma que deleita al ojo es significativa, y uno se maravilla de que tal belleza pueda ser descubierta en lo que es un lugar común. Porque ése es el poder de la cámara: apoderarse de lo familiar y dotarlo de nuevos sentidos, de una significación especial, mediante el sello de una personalidad.

Entre las últimas fotografías que impresionó Stieglitz (antes de que en 1937 su mala salud le obligara a abandonar la cámara), están las imágenes de Nueva York, tomadas desde altas ventanas, y los prados y árboles que rodeaban la vieja casa familiar en Lake George, donde iba todos los veranos. Entretanto continuaba

impulsando al arte moderno: en An American Place, su galería de Nueva York, prosiguió la serie de exposiciones de pintura, junto con ocasionales muestras fotográficas, hasta su fallecimiento en 1946. Allí estaba siempre Stieglitz, y en él muchos jóvenes encontraron consejo y orientación.

En los últimos números de *Camera Work*, publicados en 1916 y 1917, Stieglitz reprodujo fotografías de una nueva figura, Paul Strand. Incluían una vigorosa serie de retratos, hechos espontáneamente en las calles con una cámara Graflex, y otras fotos en las que se subrayaban forma y diseño: una semiabstracción con recipientes, una vista hacia abajo desde un viaducto, una escena de arquitectura dominada en primer plano por el énfasis vertical de una cerca de tableros blancos. Como escribiera Stieglitz, la obra era «brutalmente di-





PAUL STRAND, *La cerca blanca, Port Kent (Nueva York)*, 1916. Fotografiado en *Camera Work*, n.º 49-59, 1917, The Museum of Modern Art, Nueva York

recta, pura, carente de trucos». Señalaba un marcado contraste con buena parte de la obra producida por los miembros de la Photo-Secession. Era profética en su nueva orientación de la estética fotográfica y en la vuelta a las tradiciones de la fotografía directa, que habría de ganar en auge durante los años siguientes a la guerra. En 1917, Strand escribió:

El problema del fotógrafo es ver claramente las limitaciones de su medio, y al mismo tiempo sus cualidades potenciales, porque es precisamente aquí que la honestidad —no menos que la intensidad de visión— se constituye en requisito previo de una expresión viva. Esto supone un verdadero respeto por el objeto que está frente a él, expresado en términos de claroscuro... mediante una gama de valores tonales casi infinitos que están más allá de la habilidad de una mano humana. La más plena realización de ello se obtiene sin trucos de procesos ni de manipulación, y gracias al uso de los métodos de la fotografía directa.¹²

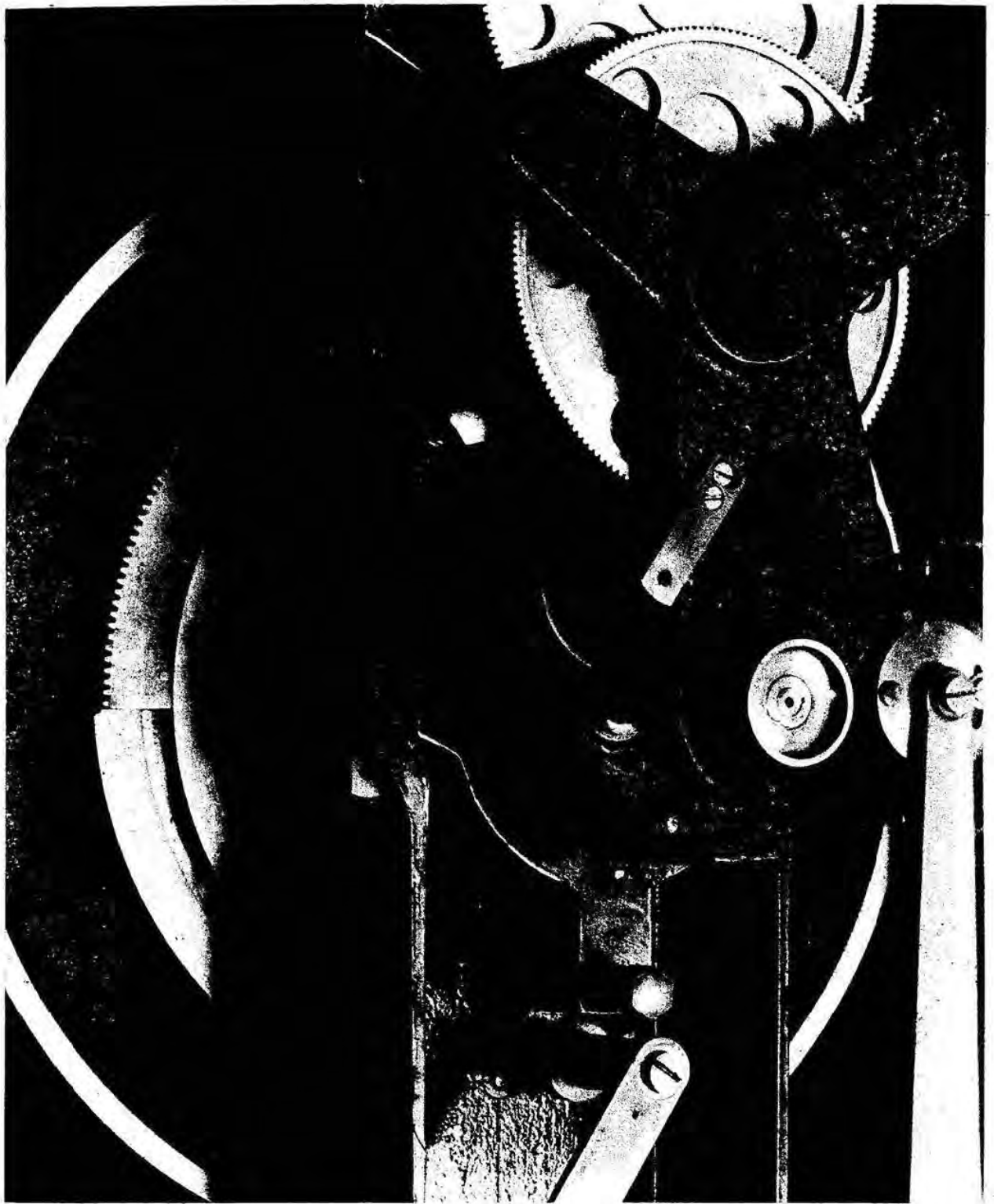
Strand figuró entre los primeros que descubrieron la belleza fotográfica de las máquinas de precisión. Realizó una serie de cercanos primeros planos sobre su cámara cinematográfica Akeley (se estaba ganando la vida con el cine) y sobre tornos eléctricos. En un viaje a

Maine descubrió la belleza de los detalles en despojos de madera, telarañas, plantas y otros objetos naturales. En 1923, dando clases a los estudiantes de la Escuela de Fotografía de Clarence Hudson White, formuló un contundente alegato por la revitalización de la artesanía y les habló sobre la necesidad de liberar a la fotografía de su dominación por la pintura, reconociendo en cambio que la cámara tiene su propia estética.

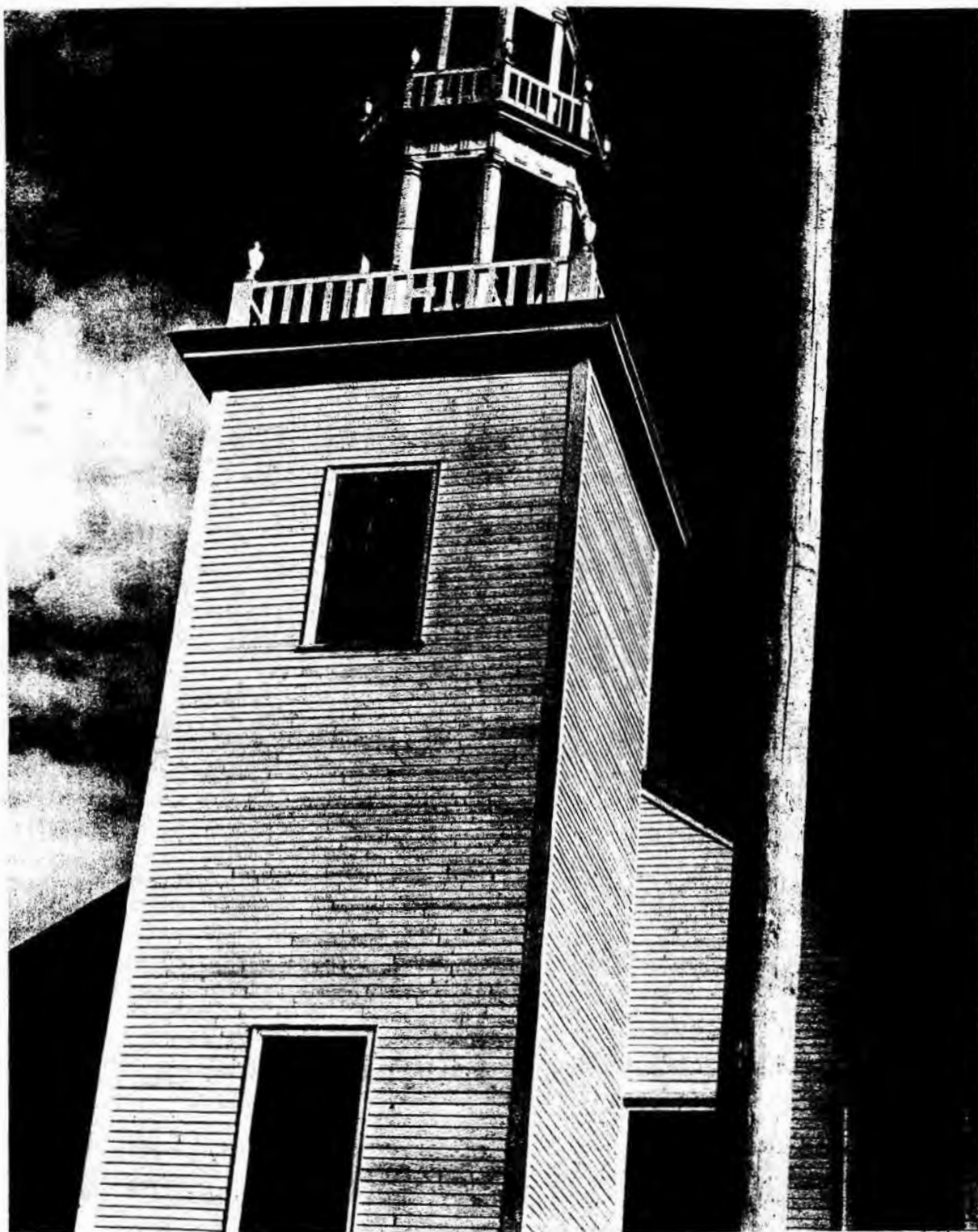
Los negativos de Strand eran vistos con intensidad y seguridad; su obra posee una cualidad rara vez encontrada en la fotografía: una cualidad que sólo cabe describir como lírica. Fotografió reiteradamente a personas y paisajes, procurando siempre un sentimiento del lugar, de la tierra, de sus habitantes. Hizo una serie de libros, iniciada con *Time in New England* (1950), editado por Nancy Newhall, quien seleccionó textos vinculados a Nueva Inglaterra, desde el siglo xvii hasta la actualidad, para acompañar a las fotografías.¹³ Las palabras y las imágenes se refuerzan e iluminan entre sí, con un efecto sinérgico. Para *La France de profil* (1952), Strand encontró un colaborador en Claude Roy, quien utilizó una técnica editorial bastante



PAUL STRAND: *Roca, Porte Lorne (Nova Scotia)*, 1919. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York.



PAUL STRAND, *La doble Akeley, Nueva York*, 1922. Gelatino-bromuro, the Museum of Modern Art, Nueva York



PAUL STRAND, *Ayuntamiento, Vermont*, 1946. Gelatino-bromuro, The Paul Strand Foundation, Millerton (Nueva York)



CHARLES SHEELER, *Granero en Bucks County*, 1916. Gelatino-bromuro, colección Beaumont Newhall, Santa Fe

similar.¹⁴ El guionista y realizador cinematográfico Cesare Zavattini escribió el texto para *Un paese* (1955), acompañando a fotos realizadas en su ciudad natal de Luzzara.¹⁵ Los libros posteriores de Strand exploran una vasta gama de países, desde las Islas Hébridas hasta Egipto y Ghana. Falleció en su aldea de Orgeval (Francia), en 1976.

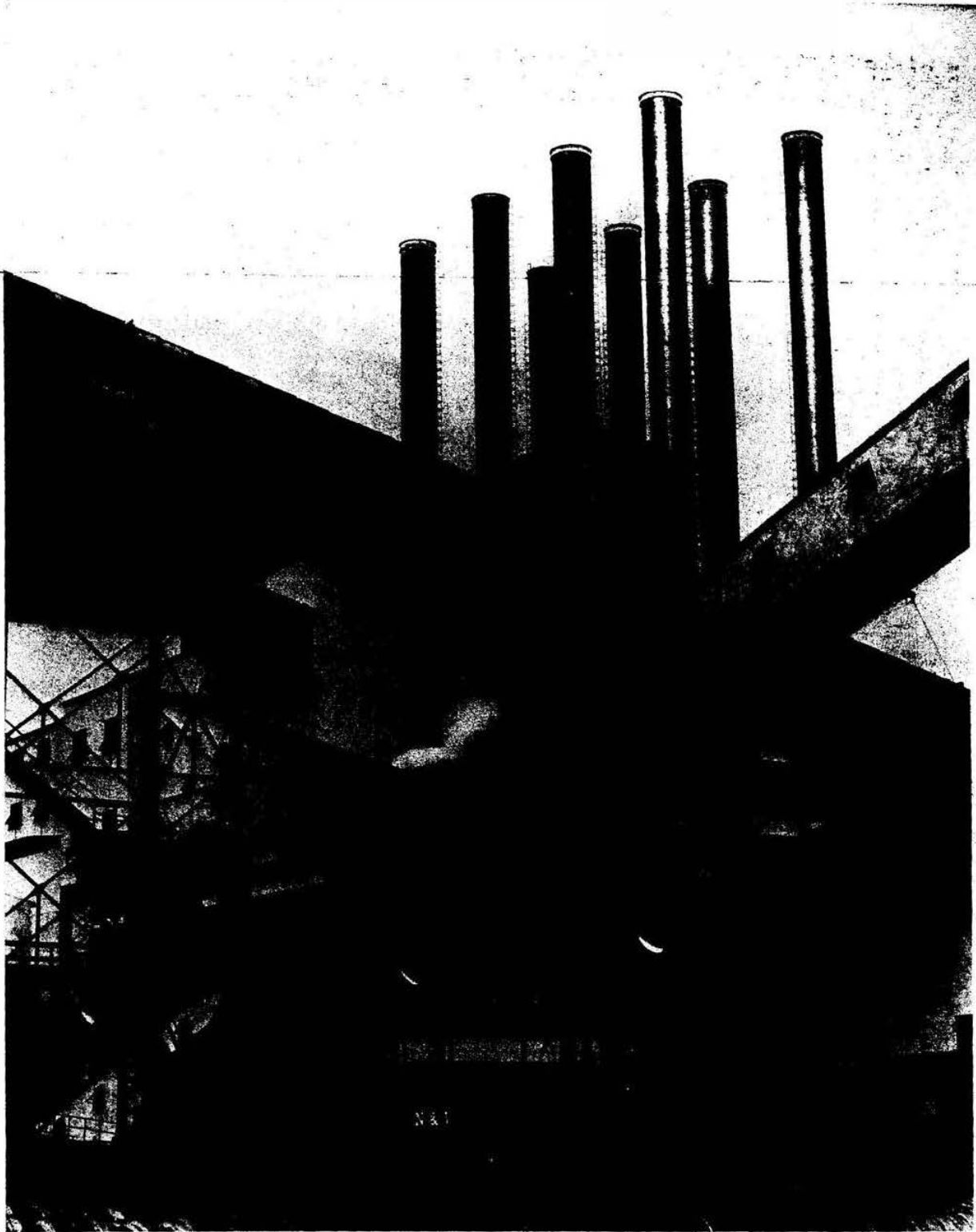
En 1914, Charles Sheeler descubrió con su cámara la belleza de la arquitectura nacional norteamericana, fotografiando con una evidente honestidad la textura de la madera pintada de blanco y dañada por el paso del tiempo, o las formas rectangulares, hermosamente proporcionadas, de las granjas de Pennsylvania. Por ser ante todo un pintor, Sheeler tenía una profunda apreciación por la fotografía como medio singular. Manifestó a Constance Rourke, quien escribiría su biografía:

He llegado a valorar a la fotografía, cada vez más, por aquellas cosas que sólo ella puede lograr, en lugar de desacreditarla por cosas que sólo podrían ser conseguidas a través de otro medio expresivo. En la pintura he manifestado un continuo interés por las formas naturales y he intentado su mejor empleo para

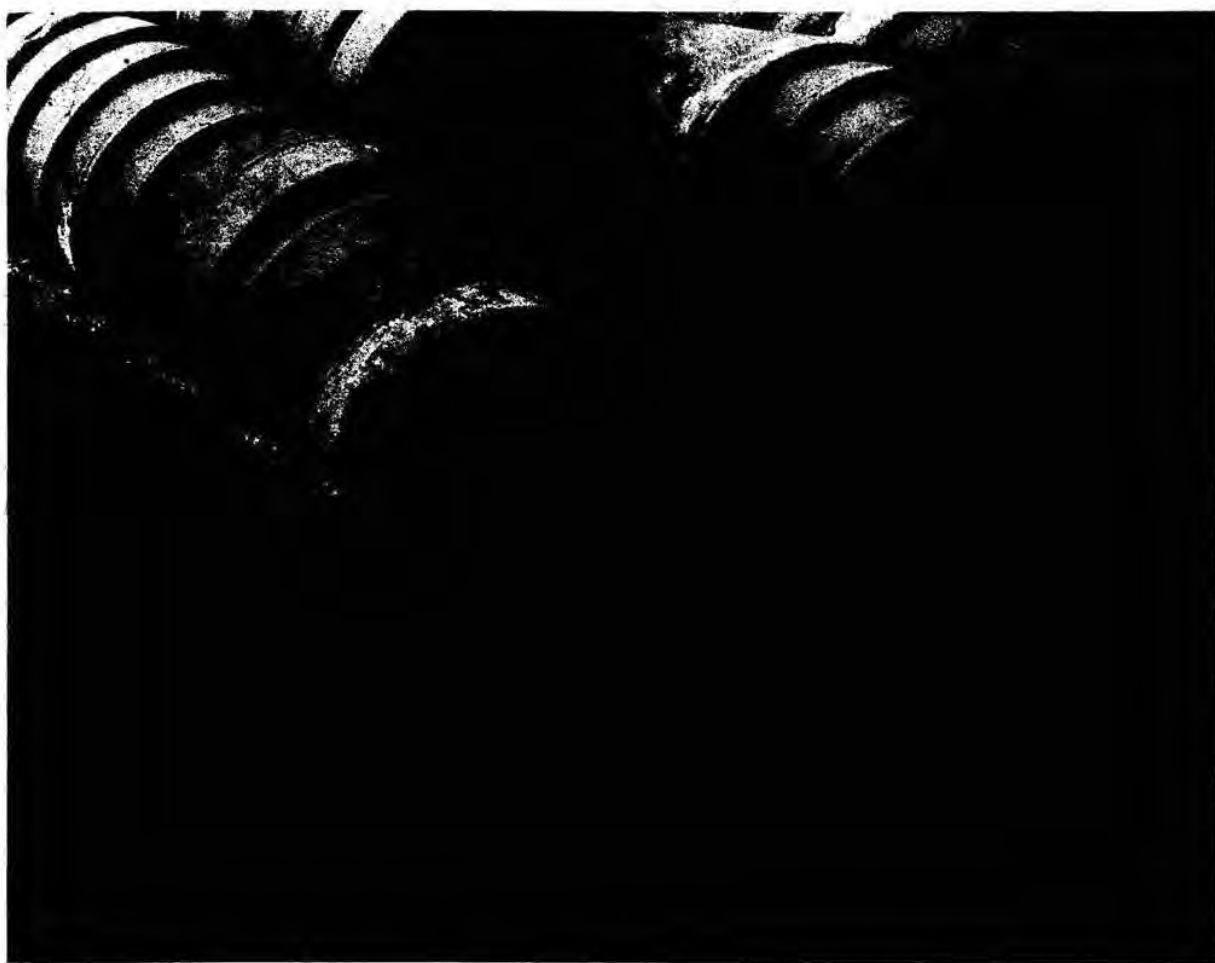
resaltar el diseño. En fotografía he procurado elevar mi equipo técnico para una mejor manifestación de los hechos inmediatos.¹⁶

La contribución de Charles Sheeler a la fotografía ha sido su sensible interpretación sobre forma y textura de la obra del ser humano, en fotos precisas y limpias sobre máscaras negras africanas (1918), la arquitectura industrial de la fábrica Ford en River Rouge (1927), la catedral de Chartres, vista en una serie de detalles (1929), y las fotografías sobre escultura antigua que hiciera para el Metropolitan Museum of Art de Nueva York (1942 a 1945).

Edward Steichen, al cuidado de la fotografía aérea para el Servicio Aeronáutico Norteamericano durante la segunda batalla del Marne, se vio enfrentado al problema de obtener fotos con un máximo de detalle, definición y brillo. Descubrió tal belleza en esas fotos directas que en 1920 repudió las que había hecho a la goma, abandonó la pintura y se propuso dominar los procesos fotográficos puros, casi como si él fuera un principiante, planteándose problemas tan extremos como obtener contrastes brillantes de una taza blanca so-



CHARLES SHEELER, *Fábrica Ford, Detroit*, 1927. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York



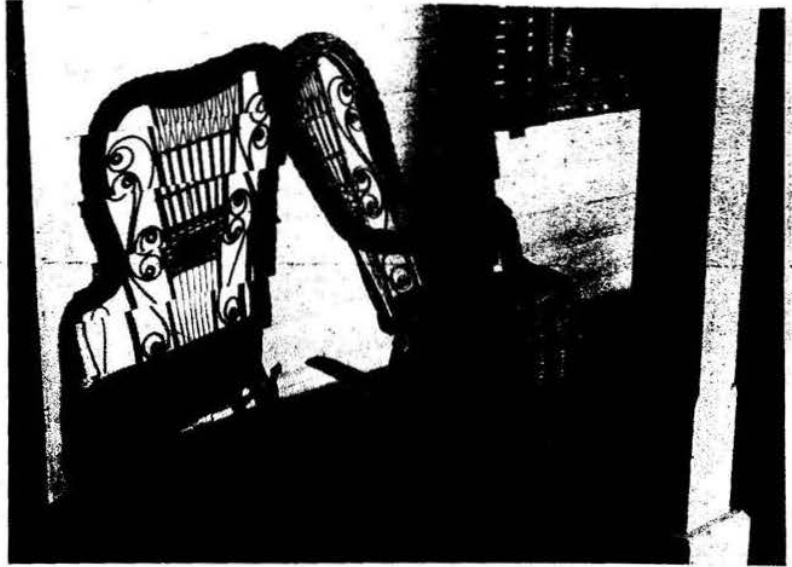
EDWARD STEICHEN, *Carretilla con macetas*, 1920. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York



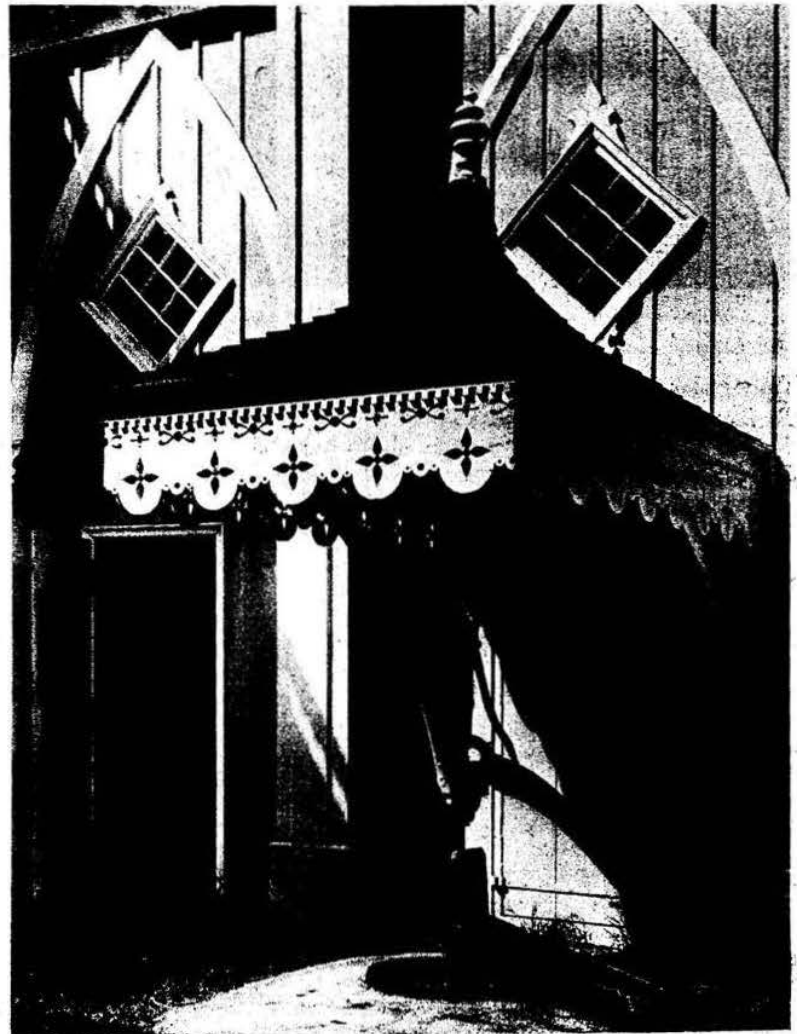
EDWARD STEICHEN, *Tronco y ramas de un mirasol*, ca. 1920. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York



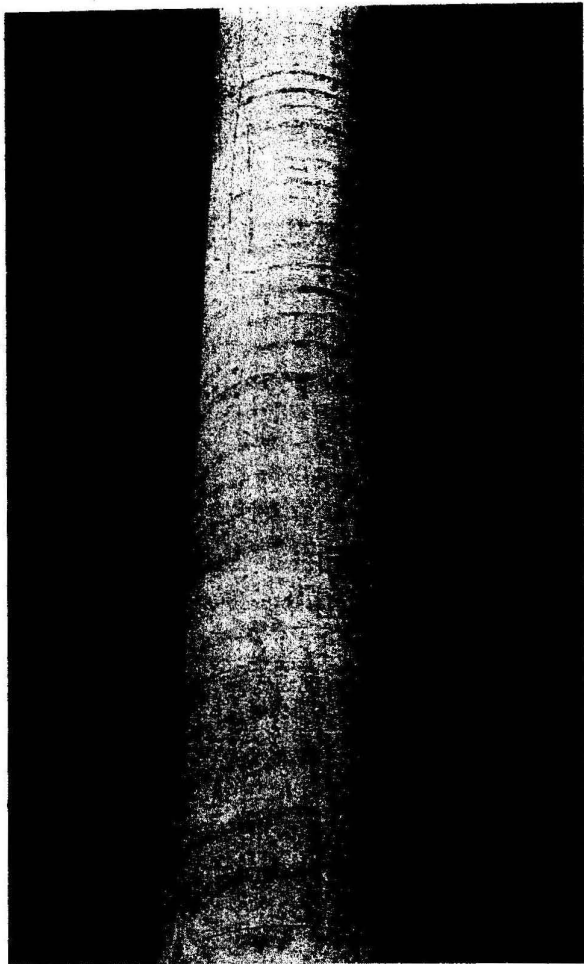
PAUL OUTERBRIDGE, Jr., *Piano*, 1922. Platinotipo, cortesía de la G. Ray Hawkins Gallery, Los Angeles (California)



RALPH STEINER, *Barroco rural americano*, 1930. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York



WALKER EVANS, *Bomba de agua en Maine*, 1933. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York



EDWARD WESTON, *Palma Cuernavaca II*, 1925. Platinotipo, George Eastman House, Rochester (Nueva York)

«Ya que el tiempo me había favorecido con días para hacer tomas, estuve preparado para mostrar la foto de la nueva palmera. ¿Por qué unas pocas yardas de un blanco tronco de árbol, exactamente centrado en el cuadro, y atravesando un cielo vacío podían causar una reacción tan real? ¿Y por qué invertí horas en hacerlo? Una pregunta puedo contestar fácilmente: ¡Tenía que hacerlo!». —Edward Weston, *The Daybooks*, diciembre de 1925

Página opuesta, arriba: EDWARD WESTON, *Nubes: México*, 1926. Platinotipo, George Eastman House, Rochester (Nueva York)

Página opuesta, abajo: EDWARD WESTON, *Desnudo*, 1925. Platinotipo, George Eastman House, Rochester (Nueva York)

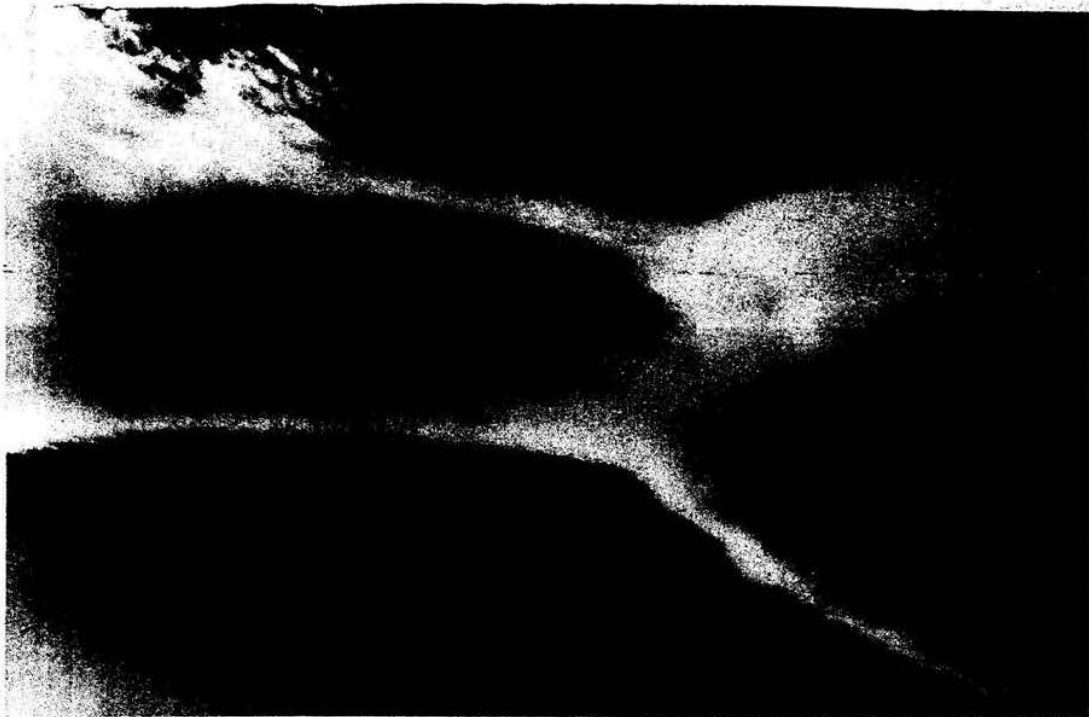
bre un terciopelo negro. Dotado de este dominio de la técnica, y con su brillante sentido de la composición y su capacidad para condensar en una imagen la personalidad de quien posara, comenzó a elevar la ilustración de las revistas hasta un nivel creativo (véase cap. 14).

Otros fotógrafos más jóvenes en Nueva York, particularmente Paul Outerbridge Jr., Ralph Steiner y Walker Evans, reconocieron rápidamente, a comienzos de la década de 1920, esa nueva estética de la fotografía directa. Los precisos estudios de Outerbridge sobre bodegones y las fotos de Steiner sobre las estridentes formas de los rascacielos y de la arquitectura vernácula consiguieron un reconocimiento internacional. Evans se preocupó de la escena norteamericana: fotografió construcciones arquitectónicas, el arte popular en signos y letreros, personas en las calles, con una sensibilidad que elevaba sus imágenes por encima del nivel de simples documentos. Se le conoce mejor por su obra posterior para la Farm Security Administration, o FSA, y tuvo intervención decisiva en la formación de un estilo documental para ese proyecto del Gobierno (véase capítulo 13).

En California, hacia 1920, Edward Weston, que había sido honrado por su elección para el «London Salon of Photography» (el sucesor del Linked Ring), comenzó un reexamen crítico de su obra, que hasta ese momento se había caracterizado por el *flow*, pero que siempre fue concebida con un sentido de la luz y de la forma admirables. Experimentó con casi abstracciones y su *R.S. A Portrait* es una disposición audaz y anticonvencional de la figura que posaba, colocando la mitad superior de la cabeza en la parte inferior de una composición de triángulos y diagonales. Un detalle de una mujer desnuda —círculo del pecho, diagonal del brazo— es igualmente abstracto. En un viaje que hizo a Nueva York en 1921 conoció a Alfred Stieglitz, quien le recibió cortésmente pero no le dio la afirmación en que había confiado. Entre 1923 y 1926 Weston vivió en México y se convirtió en amigo de muchos de los artistas del Renacimiento mexicano. Ése fue para él un período de transición, de autoanálisis y de autodisciplina, que registró con desusada franqueza en sus *Daybooks*.¹⁷ En ellos escribió que de las dos direcciones que vio en su propia obra reciente —la abstracción y el realismo—, la segunda era la más fuerte y la que ofrecía un mayor potencial para la expresión creativa. Comentó:

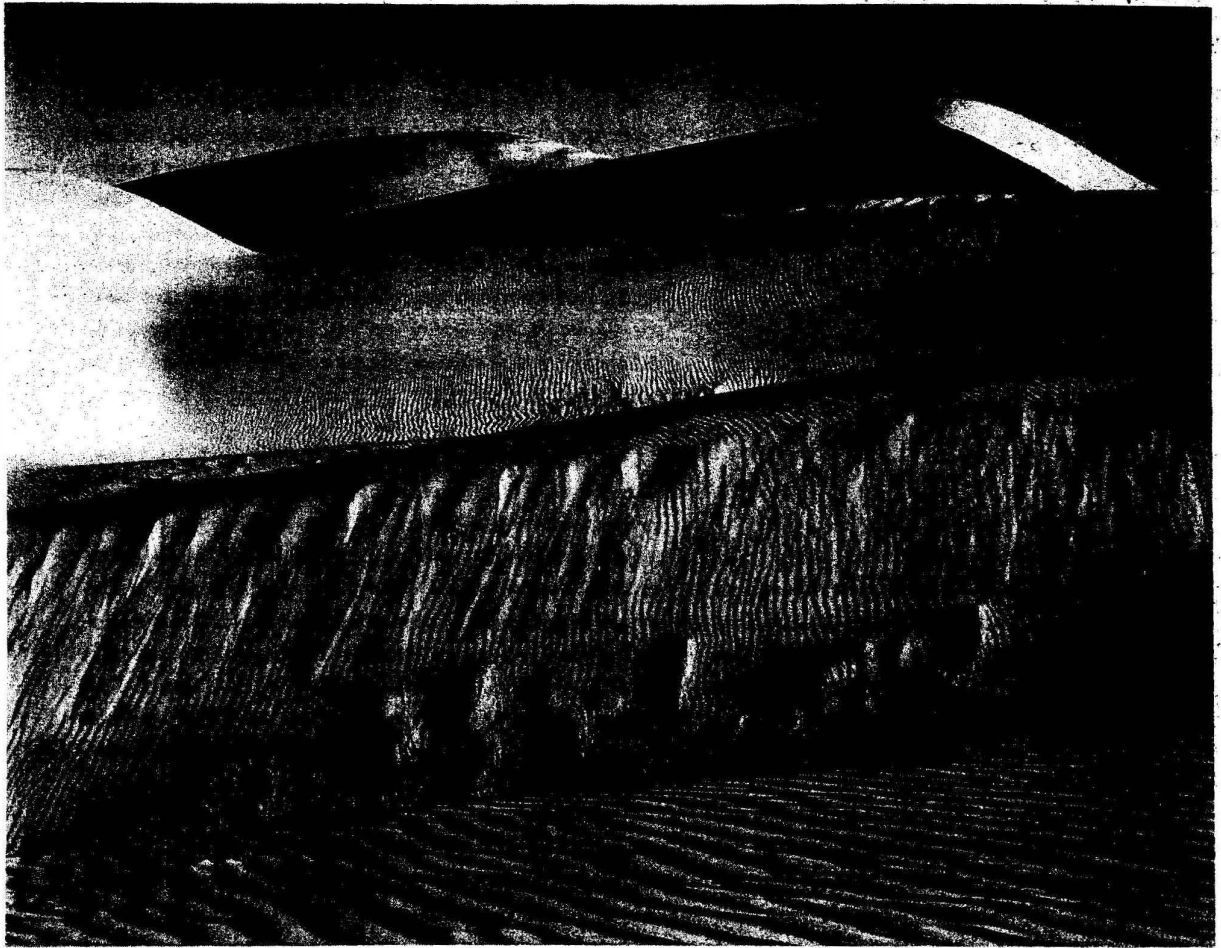
La cámara debe ser utilizada para un registro de *vida*, para expresar la misma sustancia y quintaesencia de la *cosa misma*, se trate de acero pulido o de carne palpitante... No dejaré pasar la oportunidad de registrar una abstracción interesante, pero me siento firme en mi creencia de que la tendencia de la fotografía es a través del realismo.¹⁸

Su técnica y su estética se convirtieron en una sola cosa: «A menos que consiga un negativo técnicamente





EDWARD WESTON, *Alcachofa partida por el medio*, 1930. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York



EDWARD WESTON, *Dunas blancas, Océano (California)*, 1936. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York



EDWARD WESTON, *Point Lobos, California, 1946*. Gelatinobromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York

excelente, el valor emocional o intelectual de la fotografía queda para mí casi negado». ¹⁹ Simplificó su método de trabajo, prefiriendo las copias de contacto a las ampliaciones, el papel gelatina-plata al más suave platinotipo. Reemplazó su costosa lente *flow* con una Rapid Rectilinear que era barata y nítida. «El obturador cierra hasta 256° —escribió—. Esto debería satisfacer mi ansiedad por la profundidad de campo». ²⁰

La parte más importante de la inclinación de Edward Weston fue su insistencia en que el fotógrafo debe visualizar de antemano el resultado final. Ya en 1922 escribió: «La verdadera prueba de no sólo la eficiencia técnica, sino también de una concepción inteligente, no está en el uso de algún negativo indiferente como una base con la cual trabajar, sino en la capacidad de ver ya la copia terminada, sobre el cristal de la cámara, con todas sus cualidades deseadas y sus valores, antes de hacer su fotografía». ²¹

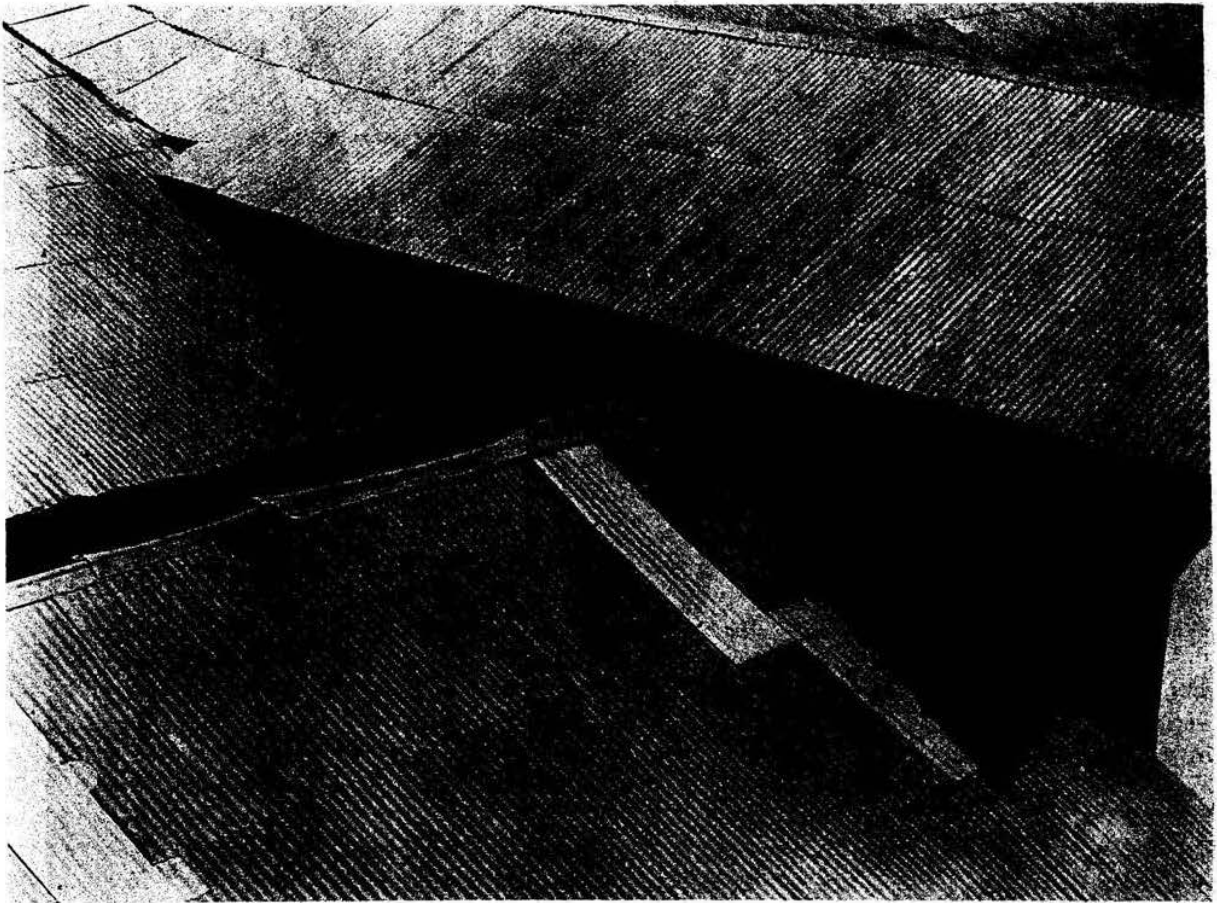
Weston desarrolló esa tendencia hasta un nivel de virtuosismo. Exigía la claridad en la forma, quería que toda la superficie de su imagen estuviera bien delineada, con las sustancias y texturas de las cosas para que fueran apreciables hasta llegar a la ilusión. El hecho de que la cámara pueda ver más que el ojo desnudo, es algo que siempre consideró como uno de los grandes milagros de la fotografía. En un paisaje de Weston, todo está nítido, desde el plano inmediato hasta la distancia mayor; cuando vemos la misma escena en la natura-

leza, nuestros ojos van de un detalle al otro. Con su paseo continuo, saltando de un sitio a otro, la mirada revisa el panorama y envía al cerebro una serie de informaciones, con las que creamos mentalmente una imagen compuesta. En las fotografías de Weston los detalles están tan comprimidos y reducidos que ese proceso individual requiere un menor esfuerzo muscular por parte del observador, quien experimenta inconscientemente una liberación física. En 1909, Willi Warstat, en su *Allgemeine Ästhetik der Photographischen Kunst* —un libro que es quizás el primer examen sistemático de la estética fotográfica, desde el punto de vista de las modernas teorías psicológicas y fisiológicas sobre la visión—, analizó sucintamente este aspecto de la mecánica de la visión. ²² Comprobó que la compresión del detalle de todo el cuadro era algo que debía ser evitado por el fotógrafo en su «batalla con el realismo». Weston no tenía conflicto con el realismo. Su punto de vista le llevó a un enfoque recto, a menudo brutalmente directo, que hizo uso del fenómeno con poderosos efectos. Debe hacerse notar, sin embargo, que la expresión del detalle por sí solo no era su criterio, sino que estaba gobernada por su gusto, su imaginación, su sentido de la forma.

En 1937, Weston recibió una beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation: el primer fotógrafo honrado con ella. Su estilo se amplió, la variedad temática aumentó y una rica calidad humana penetró en su obra posterior. Sus últimas fotografías, complicadamente organizadas y de una enorme fuerza, fueron tomadas en 1948 en su querida Punta Lobos, sobre la costa californiana, no lejos de su hogar en Carmel. Trágicamente, fue atacado por la enfermedad de Parkinson y ya no pudo fotografiar más. Falleció en Carmel (California) el 1.º de enero de 1958.

Brett Weston comenzó a fotografiar en 1925, cuando tenía trece años y vivía con su padre en México. Incluso sus primeras fotos poseen un estilo individual, señalado por una vigorosa apreciación de formas de sombras y texturas, como en su *Tin Roof* [Tejado de zinc] de 1926. Fue Brett quien descubrió la riqueza de Punta Lobos, la zona que él y su padre habrían de fotografiar con tanta frecuencia. Su obra más reciente fue realizada en una escala mayor, con composiciones más audaces y produciendo una vigorosa abstracción, aunque siempre con temas reconocibles.

En 1932 un grupo de fotógrafos más jóvenes, sumamente impresionados por Edward Weston y su obra, formaron una sociedad a la que dieron el nombre de «Group f/64». ²³ Eligieron un término óptico porque habitualmente fijaban sus lentes en esa abertura, para asegurarse una máxima nitidez de imagen, tanto para lo cercano como para lo lejano. Los miembros fundadores —Ansel Adams, Imogen Cunningham, John Paul Edwards, Sonya Noskowiak, Henry Swift, Willard



BRETT WESTON, *Techo de zinc acanalado*, 1925. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York



IMOGEN CUNNINGHAM, *Dibujo de hoja vegetal*, ca. 1929. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York



ANSEL ADAMS, *Mount Williamson, después de la tormenta*, 1944. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York

Van Dyke y Edward Weston— formularon una estética que, retrospectivamente, aparece ahora como dogmática en sus estrictas especificaciones: toda fotografía que no esté nítidamente enfocada para cada detalle, que no sea impresa por contacto en papel brillante blanco y negro, que no haya sido montada sobre una superficie blanca, que denuncie cualquier manipulación o que eluda a la realidad en la elección de su tema, será «impura». Ésa fue una violenta reacción contra el estilo débil y sentimental que era entonces habitual entre los fotógrafos artísticos de California, como se aprecia particularmente en las fotos de William Mortensen: anecdóticas, sumamente sentimentales, ligeramente eróticas, coloreadas a mano. El M. H. del Young Memorial Museum, de San Francisco, presentó en 1932 la exposición inaugural del nuevo grupo. Durante unos pocos años, esa sociedad informal fue la más progresista de Estados Unidos. Incluso después de que los integrantes se disolvieran, su influencia persistió; el distintivo «f/64» pasó a ser cómodo para la fotografía directa y se aplicó a fotógrafos que ninguna relación tuvieron con el grupo original.

Ansel Adams, tanto en su fotografía como en sus textos y en su enseñanza, ha demostrado brillantemente las posibilidades de la fotografía directa como medio expresivo.²⁴ Tras una educación musical, comenzó a fotografiar como vocación, bajo la fuerte influencia del pictorialismo. En 1930 conoció a Paul Strand, cuyos negativos le impresionaron tanto que comprendió la validez del enfoque directo y comenzó a dedicar todo su tiempo a la fotografía. Su nueva obra recibió el reconocimiento internacional en 1935, cuando el London Studio publicó su *Making a Photograph* [Haciendo una fotografía], un manual de instrucciones, distinguido por la calidad de sus ilustraciones, cuya reproducción es tan fiel que más de una vez fueron creídas copias fotográficas. Cuando el libro se publicó, pareció que nunca la sustancia de la piedra envejecida, del vidrio o de la carne hubieran sido expresadas con tanta calidad. En 1936 su obra fue exhibida por Stieglitz en An American Place; poseía una singular sensibilidad, una integridad directa y honesta. Como naturalista, amante de la montaña y de la vida primitiva, Adams se especializó en la interpretación de tales escenarios. Sus fotografías espectaculares han aparecido en muchos libros, producidos bajo su directa supervisión. Igual que Strand, y en la tradición de Emerson, de Stieglitz y de Coburn, aprendió las complejidades de la reproducción fotomecánica. Realiza sus copias especialmente para la cámara de quien confecciona las placas de impresión y luego verifica las pruebas en la imprenta misma, con lo que sus resultados se acercarán siempre en todo lo posible a su concepción original. El libro *This Is the American Earth* [Esta es la tierra americana] (1960), es un magnífico poema de Nancy Newhall sobre la tierra y la rela-

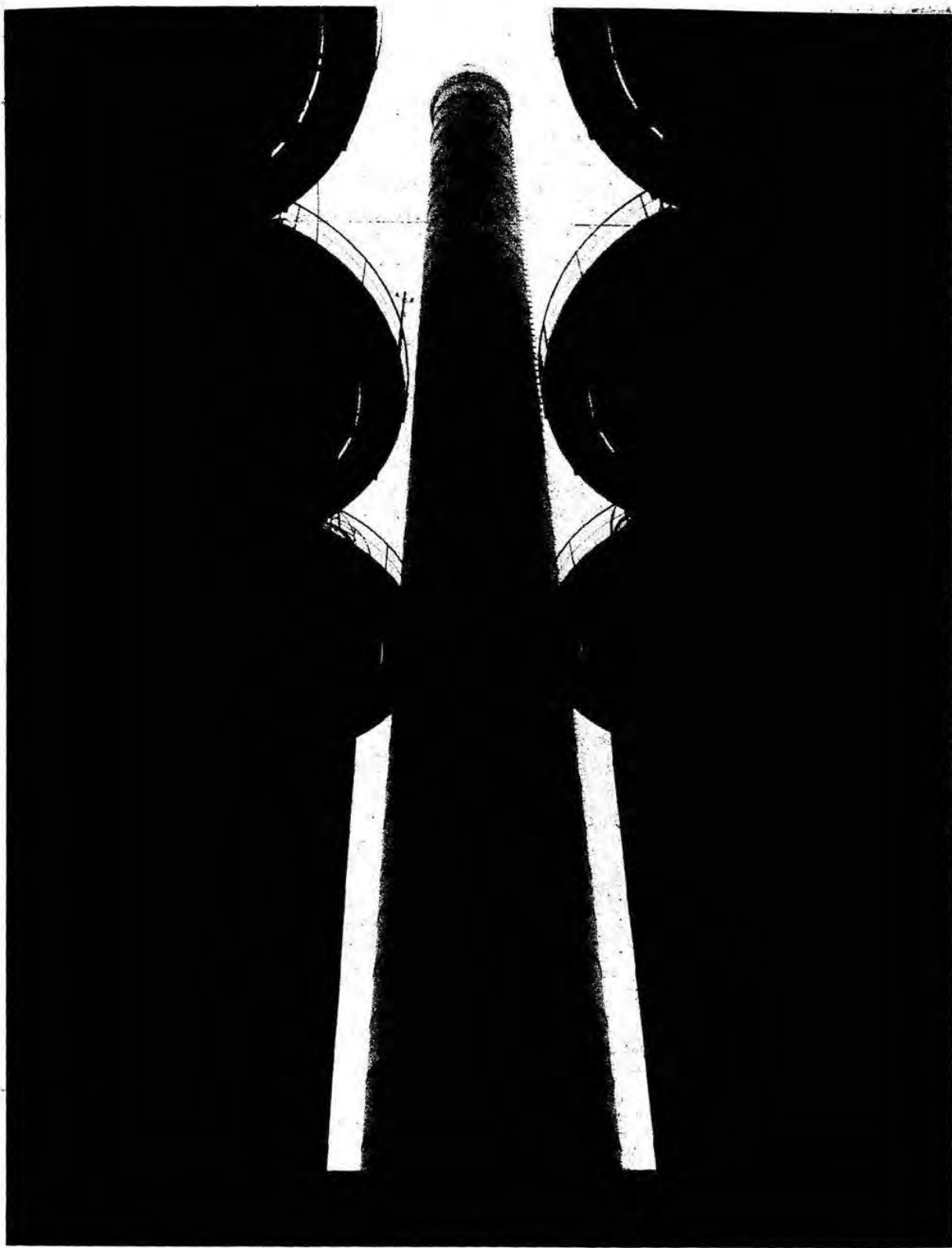
ción del ser humano con ésta, incluyendo fotografías por Adams y otros.²⁵

Adams utilizó todo tipo de cámaras y experimentó constantemente con nuevas técnicas. Mediante su «sistema de zonas» elaboró un método sumamente ingenioso y práctico para determinar el tiempo de exposición y de revelado, basado en principios sensitométricos, lo cual da al fotógrafo un control preciso sobre sus materiales. Primeramente, Adams enseñó al fotógrafo a dominar las características de la emulsión fotográfica, determinando —y no por prueba de laboratorio, sino con el propio equipo de trabajo del fotógrafo— la interrelación entre cuatro variables principales:

- sensibilidad del negativo
- tiempo de exposición
- luminosidad (o brillo) del tema
- revelado

Con estos datos se puede obtener cualquier tono de un negativo y saber exactamente los tonos que producirá la luminosidad de otros temas. La infinita graduación de luz y de sombra que se encuentra en la naturaleza es dividida por Adams en diez zonas, desde la 0 que es negra hasta la IX que es blanca. Entre tales extremos se sitúan ocho tonos de grises. La zona V es la del «medio» —no por una medida objetiva, sino por una valoración subjetiva—, y su vecina, la VI, es el valor que transmite al fotógrafo la sensación de una piel normal, bien iluminada. Con un fotómetro de célula fotoeléctrica, Adams medía la luminosidad en las diversas partes de la escena que estaba fotografiando. Tales medidas son correlacionadas con los procedimientos de exposición y de revelado, de tal forma que el fotógrafo podrá visualizar así toda la gama de valores que aparecerá en la foto final. El control es comparable al que un músico ejerce sobre su instrumento. Se elimina la suposición, y el fotógrafo puede concentrarse en los problemas estéticos, seguro de que sus resultados no sólo tendrán una excelencia técnica, sino que incorporarán su interpretación subjetiva de la escena. Con esa maestría de la técnica, unida a una profunda resonancia espiritual, de toda su vida, con las zonas más primitivas de la Tierra, Adams produjo magníficos paisajes sobre el oeste norteamericano y sobre Alaska. Su *Mount Williamson - Clearing Storm* es una obra épica, prístina, realmente cosmogónica.

En Europa, un respeto bastante similar ante la fotografía directa lo encontramos en la obra del fotógrafo alemán Albert Renger-Patzsch. Su libro *Die Welt ist schön* [El mundo es hermoso], publicado en 1928, fue aclamado como la contrapartida fotográfica del movimiento «Neue Sachlichkeit» [Nueva Objetividad] en la pintura.²⁶ Las imágenes eran fuertes y directas: primeros planos extremos sobre plantas y animales, calles solitarias en la ciudad, formas audaces en edificios industriales, detalles de maquinaria, estudios de bodegones



ALBERT RENGGER-PATZSCH, *Altos hornos, Herrenwick, cerca de Lübeck (Alemania)*, 1927. Gelatino-bromuro, Galerie Wilde, Colonia



JEAN-EUGÈNE-AUGUSTE ATGEY, *Hôtel Fleselle*, 52 rue de Sévigné, Paris, 1898. Copia en papel aristo, The Museum of Modern Art, Nueva York

sobre sus componentes. La frescura de la visión de Renger-Patzsch era impresionante. Thomas Mann opinó que sus fotografías eran «manifestaciones exactas, tomadas del conjunto: y así ocurre habitualmente con el hombre que está, a su manera, apasionado. El detalle, el objetivo, queda separado del mundo de las apariencias, aislado, agudizado, convertido en significativo y animado. ¿Qué otra cosa, me gustaría preguntar, ha hecho el arte o el artista?». ²⁷ El mismo Renger-Patzsch dijo, muy simplemente: «Dejemos la pintura al pintor, y procuremos —con medios fotográficos— crear fotos que se sostengan por sí solas debido a su carácter *fotográfico*, sin pedir prestado nada a la pintura». ²⁸

Una creciente apreciación de la fotografía directa condujo a que a finales de la década de 1920 se reconociera a fotógrafos de una generación anterior, cuya obra fuera dejada de lado por los integrantes de la corriente «artística». Jean-Eugène-Auguste Atget era prácticamente un desconocido cuando falleció en 1927. Nunca expuso en un Salón. Ni una sola de sus fotos, entre las miles que hizo sobre su querido París desde 1898, fue reproducida nunca en una revista fotográfica. Los pintores habían descubierto que sus escenas callejeras eran documentos de gran ayuda, mientras que los surrealistas, siempre sensibles a la melancolía que puede provocar con tanto vigor una buena imagen, reprodujeron algunas de sus instantáneas en 1926 en su revista *La Révolution Surréaliste*.

Atget nació cerca de Burdeos en 1857, perdió a sus padres cuando era muy joven, fue criado por un tío y luego enviado a la mar como grumete. Más tarde se convirtió en actor teatral en provincias, pero no obtuvo mucho éxito, y tras probar su mano en la pintura decidió, hacia 1898, hacerse fotógrafo. «Durante algún tiempo tuvo la ambición de crear una colección con todo lo que fuera artístico y pintoresco en París y sus alrededores», escribió su amigo André Calmettes. ²⁹ Se denominaba a sí mismo *photographe d'art*, es decir, fotógrafo de obras de arte, y dibujó a mano el rótulo «Documents pour artistes» en la puerta de su apartamento y cuarto oscuro, en un quinto piso del 31, rue Campagne Première. Buena parte de su obra estuvo dedicada a fotografiar con detalle los edificios históricos de París. Hizo una serie de fotografías sobre rejas de hierro, otra sobre las fuentes de París. Fotografió las estatuas en el parque de Versalles y otras en las iglesias medievales de París. Las vendió a museos de la ciudad. Pero no se limitó a obras de arte y a monumentos históricos, sino que documentó el rostro de París en todos sus aspectos: frentes de tiendas, carruajes, gente humilde que se gana la vida vendiendo paraguas o pantallas de lámparas, repartiendo pan o empujando carretillas. Hizo tomas en interiores de palacios, de casas burguesas, de tugurios de vagabundos. Fotografió árboles y



JEAN-EUGÈNE-AUGUSTE ATGET, *Ropavejero, Paris, 1899-1900*. Copia en papel aristo, The Museum of Modern Art, Nueva York

flores y hojas otoñales caídas. Cada una de estas categorías es toda una serie integrada por cientos de fotos. Porque Atget fue, en verdad, como lo escribiera Calmette, un coleccionista, pero también un hacedor de imágenes, un *imagier*, como lo apreciara su amigo.

Su técnica era de lo más simple: una cámara grande —siempre utilizada sobre un trípode— para placas de 18 x 24 cm. Su lente era una Rapid Rectilinear, colocada al menor diafragma posible. Su distancia focal no es conocida —la lente fue perdida después de su muerte—, pero debió ser bastante corta, porque muchas de sus imágenes muestran una enfática perspectiva y la parte superior de sus negativos muestra un cristal desnudo donde termina la imagen. Transfería las placas de vidrio, con luz diurna, a un papel de copia *aristo*, dando tono a las copias con cloruro de oro. El estilo técnico de Atget era por tanto el del siglo XIX y, al contemplar sus fotos, se hace a menudo difícil de creer que la mayor parte de su obra fuera realizada después de 1900. Rara vez hizo una pose que pudiera ser denominada instantánea: los objetos móviles quedan a menudo borrosos, y cuando fotografió a personas parece obvio que les pidió que posaran. En una fotografía de Atget, todo detalle se destaca con notable claridad.

Entre las miles de fotos que realizó Atget, están las que trascienden el documento y se acercan a lo lírico,



JEAN-EUGÈNE-AUGUSTE ATGET, *Avenue des Gobelins, Paris*, ca. 1910. Copia en papel aristo, The Museum of Modern Art, Nueva York



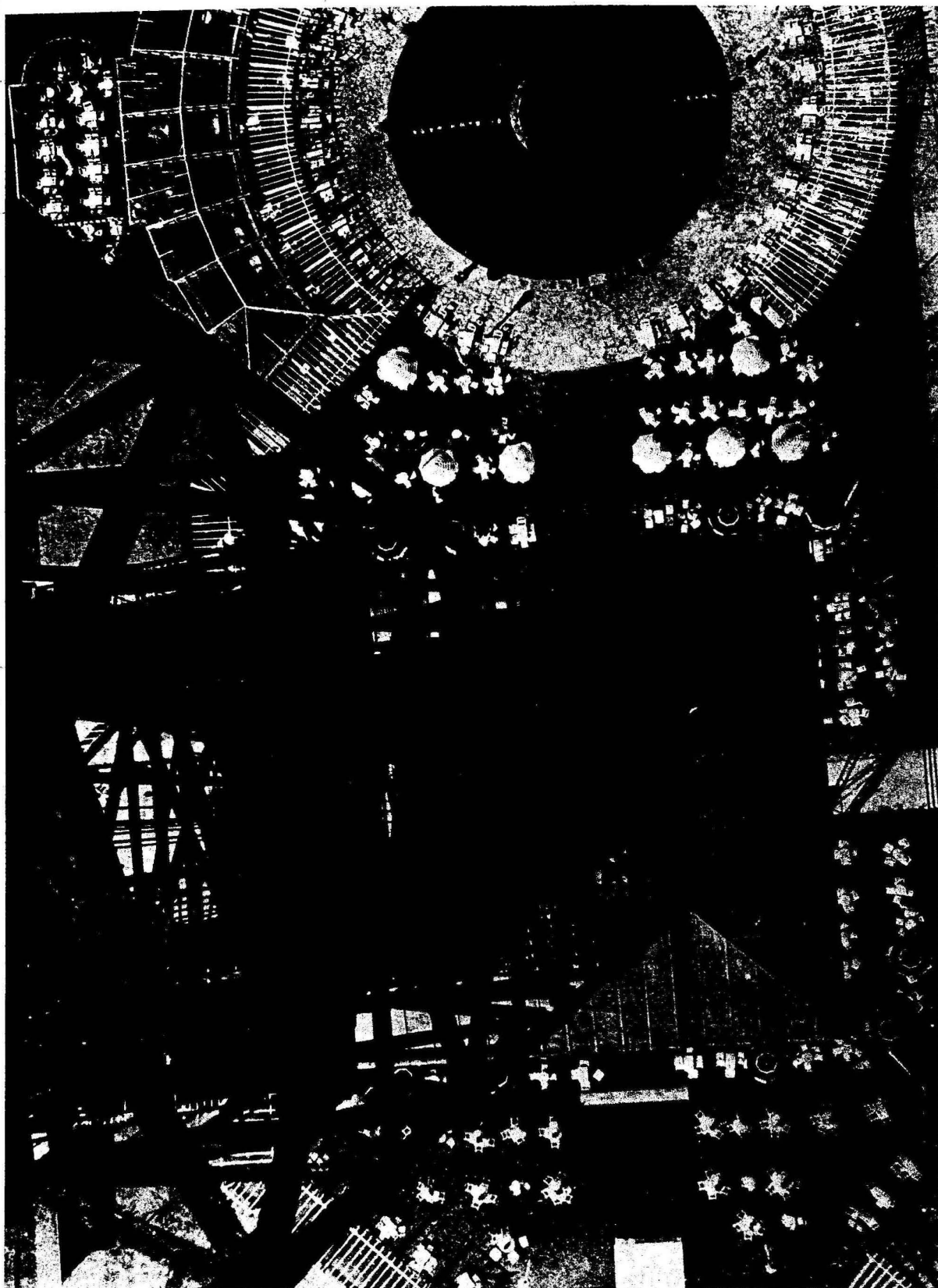
HEINRICH ZILLE, *Piel y piezas de cuero*, Berlín, ca. 1910. Gelatino-bromuro, cortesía de Schirmer/Mosel, Múnich

porque poseía una notable visión. Podía encontrar una cualidad humana donde no aparece ser humano alguno. Sus interiores llevan a sentir que las personas cuyo hogar está retratando se acaban de apartar hacia detrás de la cámara, mientras él enfoca y encuadra, y volverán apenas la lente quede obturada. En exteriores trabajaba a primera hora de la mañana, para evitar que le molestaran los curiosos, y así sus fotos poseen la atmósfera de la luz temprana. Su obra no contiene referencias a otro medio gráfico que a la fotografía misma.

Existe un curioso paralelo entre las fotografías que Atget tomó de París y las escenas que su contemporáneo Heinrich Zille realizó sobre Berlín. Ambos eligieron los mismos temas: las calles, los frentes de tiendas, los vendedores ambulantes, las ferias callejeras, los barrios más pobres de sus ciudades. Las fotografías de Zille, con toda su sensibilidad ante el medio urbano y su simpatía por la clase obrera, son trozos de vida, he-

chos mayormente con una cámara manual y con un propósito específico: aportar documentación para sus dibujos, que aparecían como ilustraciones en revistas populares. La misma inmovilidad de la cámara sobre trípode que utilizaba Atget, y los largos tiempos de exposición que requería la lentitud de placas y lentes, parecen haberle forzado a la deliberación. Pero el proceso era, desde luego, el elegido por Atget; era su forma preferida de trabajo. No era un primitivo. Su estilo técnico distaba de ser ingenuo: era deliberado.

Julien Levy, propietario de una galería de arte vanguardista en Nueva York y amigo de los surrealistas, recordó que Man Ray ofreció cierta vez a Atget una pequeña cámara manual. Pero Atget nada quiso saber con ella: se quejó de que la instantánea era más rápida que lo que él podía pensar: «*Trop vite, enfin!*». Demasiado rápida.³⁰



LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY, *Desde la Torre de la Radio, Berlín*, ca. 1928. Gelatino-bromuro, Art Institute of Chicago, Chicago (Illinois)

«Los valores de retroceso y de avance para el negro y el blanco, los grises y las texturas, recuerdan aquí al fotograma».—Moholy-Nagy

11 • EN BUSCA DE LA FORMA

En 1913, Alvin Langdon Coburn, miembro de la Photo-Secession, incluyó en su muestra personal de la Goupil Gallery de Londres una serie de cinco fotografías que se titulaba *New York from Its Pinnacles* [Nueva York desde sus alturas]. Eran vistas hacia abajo, y la perspectiva distorsionada subrayaba el diseño abstracto de calles, plazas y edificios. En el catálogo señaló que una de ellas, *The Thousand Windows* [Las mil ventanas] era

...casi tan fantástica en su perspectiva como una fantasía cubista; pero, ¿por qué no debe el artista de la cámara romper con gastadas convenciones, que incluso en su existencia comparativamente breve han llegado a impedir y restringir su medio, y reclamar la libertad de expresión que todo artista debe poseer para estar vivo?

En esa foto el eje de la cámara está oblicuo, se desafía nuestro sentido del equilibrio y las fachadas adoptan formas trapezoidales, dispuestas como en una pintura abstracta. El efecto se refuerza con un ángulo muy ancho de visión: para conseguirlo, Coburn utilizó un orificio de punta de alfiler, en lugar de lente, «porque ése es un ángulo mayor que el que puede abarcar un objetivo granangular».¹

Pocos años después, Coburn produjo fotografías totalmente abstractas, ideando un dispositivo óptico basado en el caleidoscopio. Unió entre sí tres espejos, que se enfrentaban formando un prisma triangular hueco, a través del cual fotografió trozos de cristal y de madera sobre una mesa de vidrio. Su amigo Ezra Pound, poeta y portavoz del grupo vorticista inglés, llamó a ese instrumento un *vortoscopio* y a los resultados *vortografías*. En 1917, Coburn expuso esas fotos, junto a algunos de sus cuadros recientes, que eran pintura representativa; en su discurso de inauguración, Pound los desdenó como «postimpresionistas», pero se pronunció con gran elogio sobre las vortografías. Sin embargo, la incursión de Coburn en el arte abstracto fue breve, con lo que dejó de lado el vortoscopio y no realizó más fotos con él.

Christian Schad, integrante del grupo dadaísta de Zurich, produjo en 1918 algunas abstracciones hechas fotográficamente sin utilizar la cámara. Con una técnica que databa de los primeros experimentos de W. H. F. Talbot, Schad dispuso recortes de papeles y objetos planos sobre un papel sensible, el cual, al quedar ex-

puesto a la luz, registraba formas que se asemejan en mucho a los collages cubistas, compuestos de recortes de periódicos y de una variedad de pequeños objetos, pegados con cola a la tela.

Hacia 1921, Man Ray (un pintor norteamericano que residía en París) y László Moholy-Nagy (un pintor húngaro que trabajaba en Berlín), comenzaron a realizar sus *rayogramas* y *fotogramas*, bastante similares entre sí. Fueron todavía más lejos que Schad, porque colocaron objetos tridimensionales sobre papel sensible, con lo que no sólo registraban contornos, sino también las sombras arrojadas y, en el caso de los objetos translúcidos, las texturas. El aparente automatismo del proceso atrajo a las sensibilidades dadaísta y surrealista; tanto Man Ray como Moholy-Nagy eligieron ruedas de engranajes y pequeñas partes de maquinarias como materia prima de sus primeras composiciones, que ofrecen una notable similitud con los diseños que Francis Picabia realizó, de modo similarmente «automático», cuando sumergía en tinta varios resortes, ruedas dentadas, piñones de un despertador, y los presionaba luego sobre el papel. Los posteriores fotogramas de Moholy-Nagy son ejercicios sobre la luz y la forma, arquitectónicos por su composición: para él, los objetos colocados sobre el papel sensible eran «moduladores de la luz» y dejaban de ser objetos identificables.

Man Ray, por otro lado, eligió objetos según su valor evocativo: los doce rayogramas que publicó en 1922 con el título *Les Champs délicieux* [Los campos deliciosos]; contienen objetos tales como una llave marcada con el número de cuarto de hotel, una pistola, un abanico, un giroscopio, un fragmento de película cinematográfica. Su amigo Tristan Tzara escribió en el ensayo de Introducción para esa colección:

El fotógrafo encendió la energía de mil bujías en su lámpara y, poco a poco, el papel sensible se empapó del negro que delineaban los objetos cotidianos. Había descubierto el poder de un tierno y fresco destello de luz, que va más allá de todas las constelaciones ideadas para el placer visual. La precisa, singular y exacta alteración mecánica de la forma queda fijada: tan nítida como un cabello filtrado por un haz de luz.²

Todos sabemos que cuando una cámara no está colocada a nuestra altura, los edificios parecen caer o elevarse. La perspectiva académica se basa en puntos de desaparición que están situados sobre el horizonte, que



ALVIN LANGDON COBURN, *La Casa de las Mil Ventanas*, Nueva York, 1912. Gelatino-bromuro, George Eastman House, Rochester (Nueva York)

siempre está al nivel de la mirada. Que esto es una convención puede ser probado por todos, mirando hacia arriba el costado de un edificio alto o mirando de él hacia abajo. El paralelogramo de la fachada adquiere una forma de trapezoide. Ya en 1840, en su libro *The Science of Vision, or Natural Perspective... Containing the New Optical Laws of the Camera Obscura or Daguerreotype* [La ciencia de la visión o Perspectiva natural... Conteniendo las nuevas leyes ópticas de la cámara oscura o el daguerrotipo], Arthur Parsey demostró que las perpendiculares convergentes de la imagen que da la cámara son en verdad matemáticamente correctas. Concluyó: «La pintura ha representado siempre geoméricamente a los objetos, o como *no pueden ser vistos* en la *perpendicular* y visualmente, o como *pueden ser vistos* en la dirección *horizontal*».³ Pero sus hallazgos fueron ignorados. De hecho, a los aficionados se les advertía, en manuales y en libros de instrucción, que nunca debían inclinar su cámara. Muchas cámaras manuales estaban hasta equipadas con dispositivos de nivelación, para asegurar a su operador que estaba sosteniendo su cámara en posición horizontal.

Pero luego, en la década de 1920, los fotógrafos descubrieron que la «nueva perspectiva» era rica en posibilidades de composición. El arquitecto Erich Mendelsohn, pionero del llamado Estilo Internacional, tomó fotografías de los rascacielos de Nueva York y de los elevadores de granos en el Medio Oeste, enfocando su cámara hacia arriba o hacia abajo. Las fotos fueron publicadas en *Amerika: Bilderbuch eines Architekten* [América, libro de imágenes de un arquitecto] en 1926.⁴ Algunas de ellas eran tan extremas que se convertían en abstracciones visuales, y Mendelsohn sintió la necesidad de agregar en los epígrafes que se trataba de *Schrägaufnahmen* [planos oblicuos]. El pintor constructivista soviético El Lissitzky escribió que el libro

...es incomparablemente más interesante que las fotografías y tarjetas postales de Norteamérica que hemos conocido hasta ahora. Hojear sus páginas por vez primera nos atrapa como una película dramática. Imágenes completamente extrañas se desenvuelven ante nuestros ojos. Hay que sostener el libro por encima de la cabeza y torcerlo en derredor para comprender algunas de las fotos. El arquitecto nos muestra Norteamérica no desde la distancia, sino desde dentro, y nos conduce por los desfiladeros de sus calles.⁵

Aleksandr Rodchenko, compatriota de Lissitzky, que abandonó la pintura constructivista para convertirse en fotógrafo profesional, desdeñó las fotografías realizadas con una cámara al nivel de la cintura. «Planos de ombligo», las denominó en 1928:

En fotografía existe el viejo punto de vista, el ángulo de visión de un hombre que está de pie sobre el suelo y mira en dirección recta hacia adelante o, como yo lo denomino, hace «planos de ombligo»...

Combato ese punto de vista, y lo seguiré combatiendo, junto con mis colegas de la nueva fotografía.

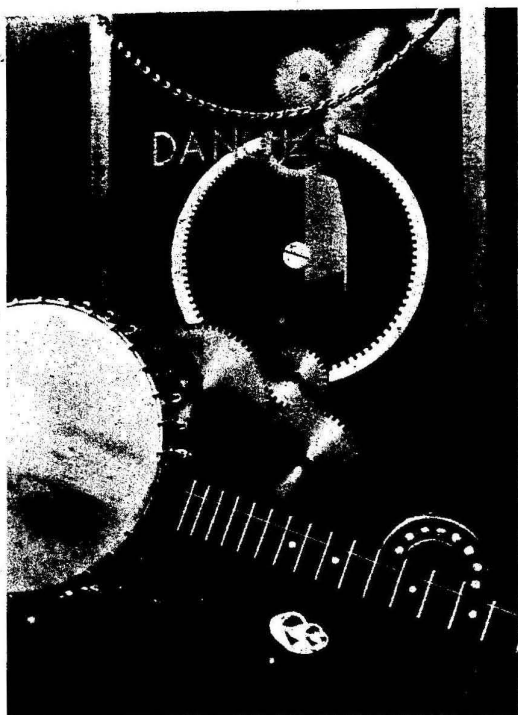


ALVIN LANGDON COBURN, *Vortografía*, 1917. Gelatinobromuro, George Eastman House, Rochester (Nueva York)

Cuando se le preguntó cuál era la parte superior de la imagen, Coburn contestó: «No importa realmente cuál es la parte "de arriba" en una buena Vortografía, pero en este caso está bien colocada» (Carta a Beaumont Newhall, 15 de enero de 1963)



CHRISTIAN SCHAD, *Schadografía*, 1918. Fotograma sobre papel aristo, The Museum of Modern Art, Nueva York



MAN RAY, *Bodegón de su cuadro «Bailarina/Peligro» con banjo*, 1920. Gelatino-bromuro, colección Arturo Schwarz, Milán

Man Ray pintó *Bailarina/Peligro* colocando ruedas de engranajes sobre un cristal y rociándolas con un soplete de aire



MAN RAY, *Rayografía*, 1924. Gelatino-bromuro, colección privada



FRANCIS BRUGUIÈRE, *Abstracción con papel cortado*, ca. 1927. Gelatino-bromuro, George Eastman House, Rochester (Nueva York)



LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY, *Fotograma*, ca. 1925. Gelatino-bromuro, George Eastman House, Rochester (Nueva York)



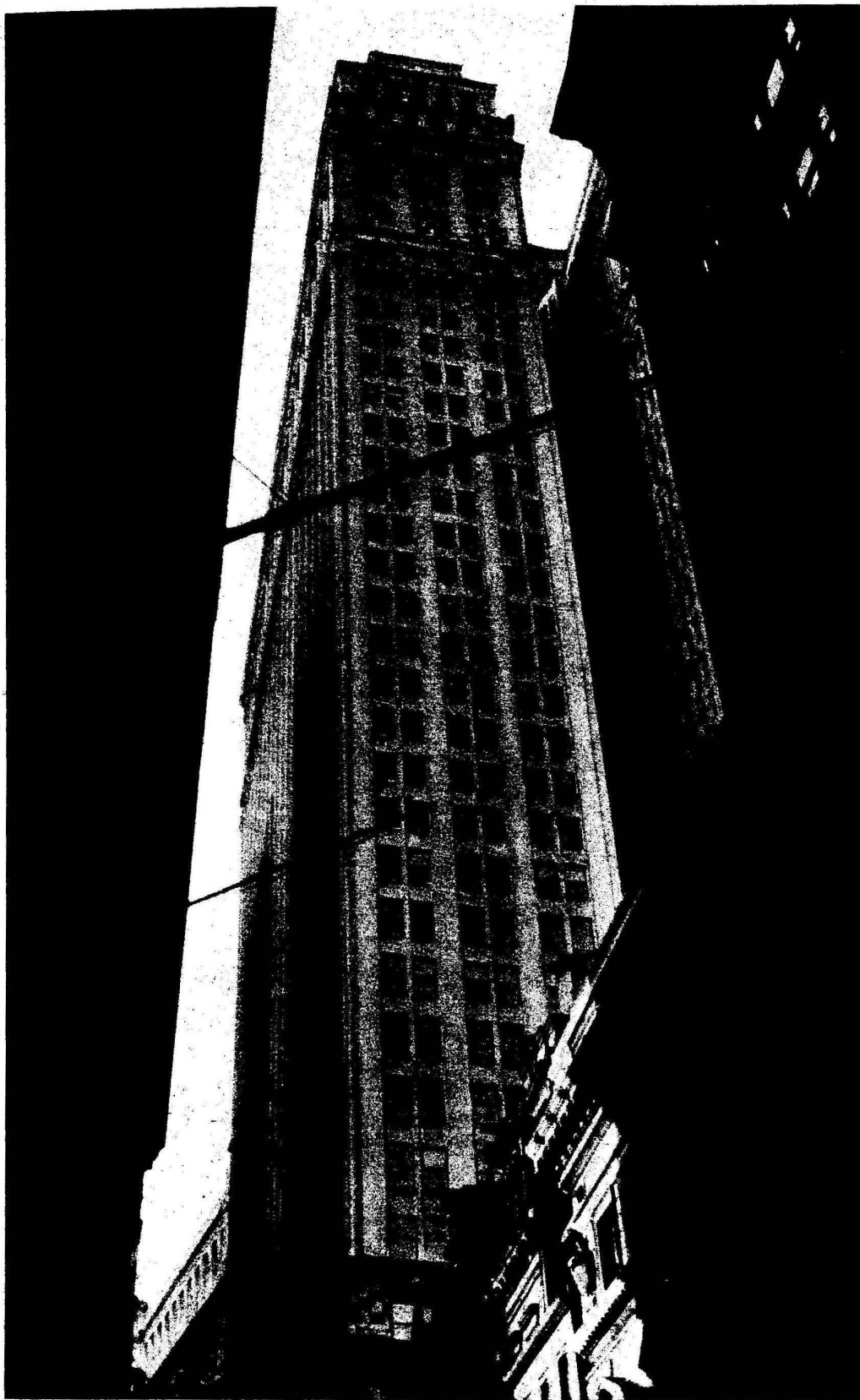
MAN RAY, *Rayografía*, 1922. Gelatino-bromuro, de *Champs délicieux* (París, 1922), The Museum of Modern Art, Nueva York

Los planos de ángulo más interesante son hoy los de «hacia abajo desde arriba», o «hacia arriba desde abajo», y sus diagonales.⁶

Es obvia la influencia de los realizadores cinematográficos vanguardistas en las fotos fijas de la «nueva fotografía» no sólo en planos generales, sino también en

los más forzados primeros planos. El pintor abstracto Fernand Léger, que se había sentido fascinado por el medio de expresión que era el cine y que dirigió *Le Ballet mécanique* (1924), escribió:

«¿Qué representa eso?» es una frase sin sentido. Por ejemplo, con una iluminación brutal sobre una uña de mujer —una uña



ERICH MENDELSON, *Edificio del Equitable Trust, Nueva York* ca. 1924. Del libro, *Amerika, Bilderbuch eines Architekten* (Berlin, 1926)



ALEKSANDR RODCHENKO, *Mujer en el teléfono*, 1928. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York



MAN RAY, *Rostros*, 1932. Gelatino-bromuro con solarización, colección de la Menil Foundation, Houston



ALEKSANDR RODCHENKO, *Retrato de Aleksandr Schewtschenko*, pintor soviético, 1924. Gelatino-bromuro, George Eastman House, Rochester (Nueva York)

moderna, bien cuidada por la manicura, brillante, resplandeciente—, hago una película en gran escala. Proyecto multiplicarla por cien y titularla «Fragmento de un planeta, fotografiado en enero de 1934». Todos admiran mi planeta. O si no, la llamo «forma abstracta». Todos la admiran o la critican. Finalmente digo la verdad: eso que habéis visto es la uña del dedo meñique de la mujer que está sentada al lado vuestro.

Naturalmente, el público se retira, ofendido e insatisfecho, ya que ha sido burlado, pero estoy seguro de que a partir de ahí esas personas no volverán a preguntarme ni a repetir esa frase ridícula: «¿Qué representa eso?».⁷

Los fotógrafos-artistas de la década de 1920 exploraron también el método de la doble exposición. Uno de los resultados más logrados es un retrato que Rodchenko hizo de Aleksandr Schewtschenko (1924), mostrando al pintor de perfil y también de frente.

La imagen negativa llegó a ser apreciada por sí misma. Como escribiera Moholy-Nagy, «La transposición de tonos también transpone la relación».⁸ La irrealidad del negativo arroja un énfasis sobre formas y contornos que no se suelen ver.

El fenómeno de *inversión de tono*, conocido para los hombres de ciencia como *efecto Sabatier* [y mencionado en castellano como *pseudo-solarización*], fue utilizado como control plástico, particularmente por Man Ray. Cuando una emulsión sensitiva que ha sido revelada —pero no fijada— queda expuesta a la luz y nuevamente revelada, la imagen muestra una inversión de tonos dondequiera que haya bordes marcados. Una copia de tal negativo tendrá sus contornos subrayados

por líneas negras. El proceso es conocido en círculos artísticos como *solarización*, aunque ese término es reservado en verdad por los científicos para un efecto bastante similar de inversión, motivado por una gran sobreexposición, lo cual se advierte particularmente en los daguerrotipos y en las copias al platino.

Man Ray realizó también fotos en negativo, procesadas tanto de manera normal como con inversión de tonos. Hacía difusa la imagen aumentando deliberadamente el tamaño de los granos de plata. Estos controles son adaptaciones del proceso fotográfico. Se han ideado otros métodos físicos para distorsionar la imagen de la cámara. Se introduce la textura en la emulsión de gelatina del negativo, sometándolo a rápidos cambios de temperatura, lo cual produce la reticulación, una estructura semejante a una red en una película normalmente transparente. O también la gelatina es derretida, con lo que la imagen transportada se curva o hincha. Aparece un falso bajorrelieve cuando un negativo y un positivo transparente se imprimen juntos y ligeramente fuera de registro. Estos métodos han sido utilizados, por separado o en combinación, por aquellos fotógrafos impacientes ante las limitaciones impuestas al medio por quienes consideran que su función es producir imágenes convencionales y fácilmente comprensibles.

Para Moholy-Nagy la cámara era un instrumento que permitía ampliar la visión. En cierta ocasión, mirando una fotografía que había realizado años antes

desde una torre de puente en Marsella, su atención quedó concentrada como si se tratara de algo nuevo y de una obra ajena. «¡Qué hermosa forma!», dijo, apuntando a una cuerda enrollada. «¡Nunca lo había visto antes!» No le importaba quién había hecho la fotografía, ni por qué. Su búsqueda de la forma le llevó a apreciar instantáneas realizadas con propósitos científicos o utilitarios.⁹ En ellas encontró una «nueva visión» del mundo. Su libro de 1925, *Malerei, Photographie, Film* [Pintura, Fotografía, Cine], publicado en la serie de libros de la Bauhaus, contiene no sólo una selección de fotogramas y fotografías, hechas por él mismo y por otros como deliberadas obras de arte, sino una cantidad igual de fotografías astronómicas, fotomicrografías, placas de Rayos-X, vistas aéreas, fotos periodísticas.

Muchos otros artistas vanguardistas fueron fuertemente influidos por la fotografía científica. Marcel Duchamp manifestó que cuando pintaba su famoso *Desnudo descendiendo una escalera*, en 1912, los círculos artísticos de París se veían estimulados por las fotos de múltiple exposición y de alta velocidad, que Étienne-Jules Marey tomara para sus estudios fisiológicos. Los pintores futuristas también sintieron la influencia de este tipo de fotografía. Un cuadro de Giacomo Balla realizado en 1912, con el título *Dinamismo de un perro atado*, es verdaderamente estroboscópico: el perro pa-

rece poseer muchas patas y colas. El fotógrafo y realizador cinematográfico Anton Giulio Bragaglia impugnó la posición de Marey y de Balla. Opinó que las exposiciones intermitentes no revelaban la continuación del movimiento, y comparó las tomas de Marey con un reloj construido de tal forma que sus agujas dieran saltos a intervalos de cinco minutos. Para producir un registro dinámico de la trayectoria en la acción, Bragaglia realizó fotos en las que prolongaba la exposición de personas en movimiento. Llamó a esa obra «fotodinamismo» y publicó una cantidad de ejemplos en su libro *Fotodinamismo futurista* (1913).¹⁰

El arquitecto Le Corbusier eligió una fotografía aérea de la Torre Eiffel de París para la portada de su libro *L'Art décoratif d'aujourd'hui* (1925), y con la misma fotografía Delaunay hizo un cuadro. Le Corbusier señaló que las ilustraciones en revistas científicas populares

...reducen a pedazos el fenómeno cósmico ante nuestros ojos; fotos sorprendentes, reveladoras, chocantes, o diagramas, gráficos y figuras móviles. Estamos atacando científicamente el misterio de la naturaleza... Se ha convertido en nuestro folklore.¹¹

Existió asimismo un gran interés por lo que fue descrito como «fototipografía», una palabra acuñada para describir el fotomontaje, el fotocollage y la mezcla de tipos de letra con imágenes fotográficas.



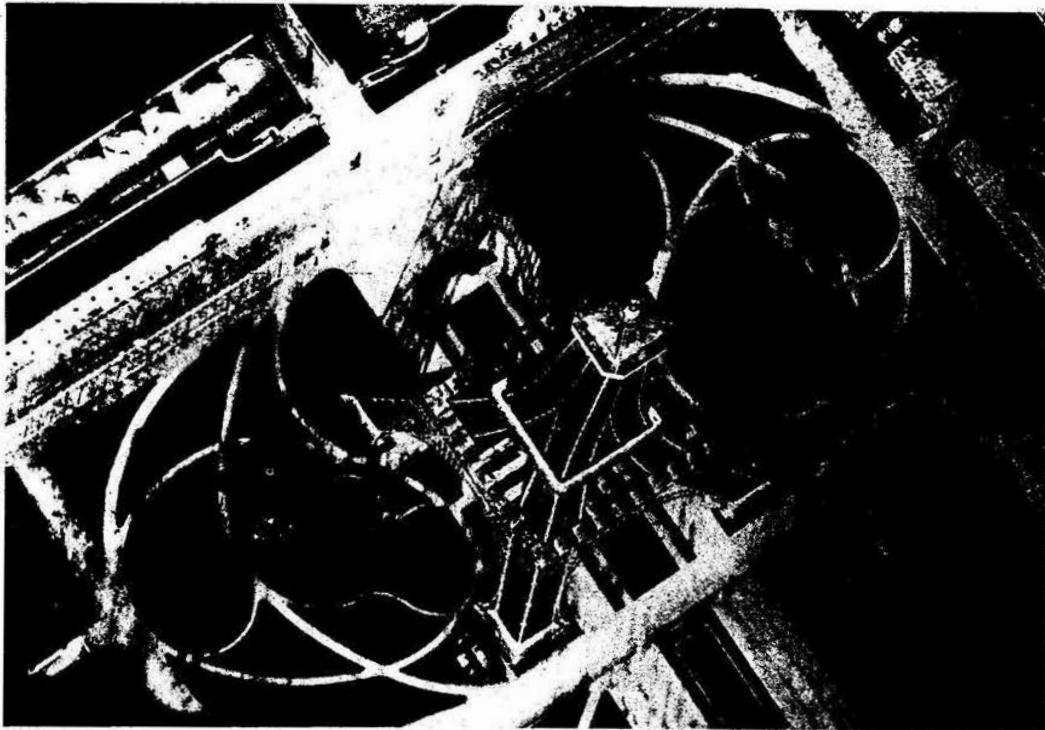
ALEKSANDR RODCHENKO, *Chofer*, 1933. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York



ANTON GIULIO BRAGAGLIA, *El pintor futurista Giacomo Balla*, 1912. De *Fotodinamismo futurista* (Roma, 1913), cortesía del Centro Studi Bragaglia, Roma



ANTON GIULIO BRAGAGLIA, *¡Saludos!*, 1911. De *Fotodinamismo futurista* (Roma, 1913), cortesía del Centro Studi Bragaglia, Roma



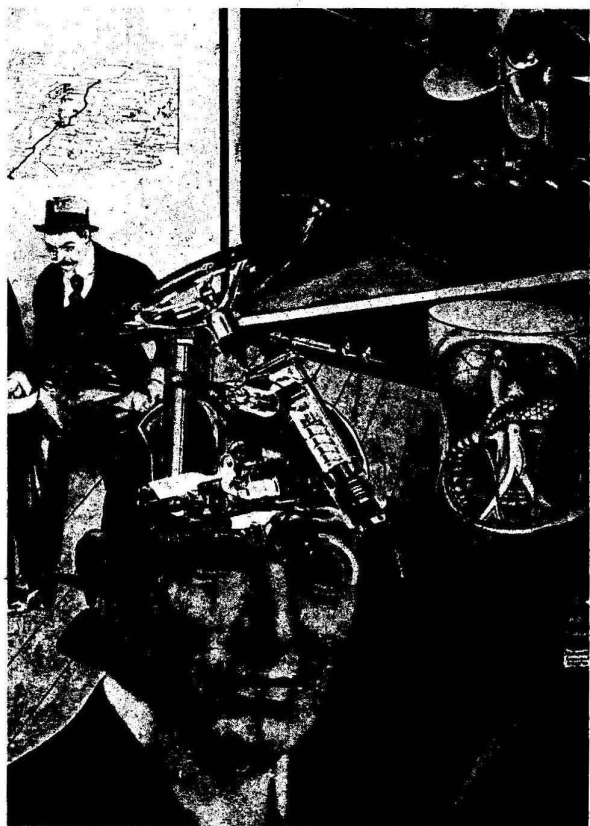
Anónimo, *La Torre Eiffel, París, vista desde un globo*. De André Schecher y S. Omer-Decusgis, *Paris en ballon* (Paris, ca. 1909)



HERBERT BAYER, *La cubierta soleada*, 1930. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York



HANNAH HÖCH, *El millonario, o Alta Finanza*, 1923. Fotomontaje, de László Moholy-Nagy, *Malerei, Photographie, Film* (Munich, 1925)



RAOUL HAUSMANN, *Tatlin en casa*, 1920. Fotograbados pegados, gouache, pluma y tinta, Moderna Museet, Estocolmo

La práctica de pegar juntas —o combinar de alguna manera— imágenes separadas y dispares, formando una nueva entidad visual, fue una de las contribuciones más llamativas de los artistas durante la década de 1920. Su obra —aunque técnicamente no fuera muy distinta a las «copias de combinación» que hicieran H. P. Robinson, Rejlander y otros fotógrafos del siglo XIX— fue completamente diferente en su intención y en su resultado. Mientras los victorianos ajustaban cuidadosamente unas fotos con otras, como si armaran un *puzzle*, creando una imagen montada, que semejava un cuadro académico, los hombres y mujeres de la década de 1920 reunieron imágenes sumamente variadas en tema, perspectiva, escala y tonalidad. Cada imagen individual reaccionaba frente a su vecina, sea por su refuerzo o por su violenta oposición. El proceso estuvo sin duda inspirado por la introducción de textos impresos en los cuadros abstractos —habitualmente recortes periodísticos—, así como de pequeños objetos que eran pegados a la tela. De ahí recibieron el nombre de *collages*, del verbo francés *coller*, o sea, encolar o pegar.

El comienzo del fotomontaje como medio de expresión artística hay que situarlo en el grupo Dada de pintores modernos. Wieland Herzfelde, hermano del brillante fotomontador John Heartfield,* describió ese proceso en el catálogo de la primera exposición Dada que se realizó en Berlín en 1920:

La pintura tuvo una vez la finalidad expresa de registrar la apariencia de las cosas —paisajes, animales, edificios, etc.— que las personas no podían llegar a conocer por sus propios ojos. Hoy esa tarea ha sido emprendida por la fotografía y el cine, y es lograda de manera incomparablemente mejor y más perfecta que lo que la pintura haya llegado nunca a obtener.

Pero la pintura no murió con esta pérdida de su objetivo, sino que buscó otros nuevos. Todos los esfuerzos artísticos realizados desde entonces —por grandes que hayan sido sus diferencias— comparten esta tendencia hacia la emancipación de la realidad.

El dadaísmo es la reacción ante todo intento de negar lo objetivo, que ha sido la fuerza motriz tras los impresionistas, los expresionistas, los cubistas y —dado que no han querido rendirse al cine— los futuristas...

Los dadaístas dicen: mientras en el pasado se invertían grandes cantidades de amor, de tiempo y de esfuerzo en pintar una persona, una flor, un sombrero, una sombra proyectada, etc., nosotros sólo cogemos un par de tijeras y cortamos todo lo necesario en cuadros o en fotografías. Si necesitamos cosas de tamaño pequeño no las representamos, sino que cogemos el objeto mismo, como puede ser una navaja de bolsillo, un cenicero, libros, etc.: cosas simples que en los museos de arte antiguo están bellamente pintadas. Pero aun así, sólo están pintadas.¹²

La imaginería popular, especialmente en la forma de fantásticas tarjetas postales, influyó considerablemente a los pioneros. George Grosz y John Heartfield han situado el origen de sus montajes en los mensajes anón-

*Comenzó a escribir su nombre a la manera inglesa, como protesta ante el nacionalismo alemán en la Primera Guerra Mundial.

nimos que enviaban a sus amigos en el frente de batalla durante la Primera Guerra Mundial. Pegaban en tarjetas postales «un revoltijo de publicidad de cinturones contra la hernia, de libros de canciones estudiantiles y de comida canina, junto a rótulos de botellas de vino y cerveza, fotografías de periódicos ilustrados, todo ello recortado de tal forma como para decir, con imágenes, lo que los censores habrían prohibido si lo hubiéramos expresado con palabras». ¹³ Hannah Höch recordó que ella y Raoul Hausmann, con quien colaboró a menudo, vieron en un cuarto de hotel de un balneario la cromolitografía de un soldado uniformado, de pie contra un fondo de cuarteles y rodeado por símbolos militares. El rostro del soldado, sin embargo, había sido recortado de una fotografía y pegado sobre la litografía en el espacio que le fuera reservado.

Los fotomontajes de Hannah Höch son complejos, vigorosos y a menudo amenazantes. En su *Millonario* (1923), dos magnates industriales sostienen partes de maquinarias. Entre sus caras fragmentadas hay un rifle gigantesco, abierto por su depósito de cartuchos a punto de ser cargado. En el fondo se combinan vistas aéreas de ciudades con un amplio complejo de edificios fabriles, más un enorme neumático, en cuyo borde marcha un camión con remolque.

Raoul Hausmann ha descrito el proceso con el que hizo su fotomontaje *Tatlin en casa* (1920):

Tener una idea para una imagen y encontrar las fotos que puedan expresarla, son dos cosas diferentes... Un día, hojeando casualmente un periódico norteamericano, me llamó la atención el rostro de un desconocido, y por algún motivo hice una asociación automática entre él y el soviético Tatlin, el creador del 'arte maquinario'.

Pero preferí retratar a un hombre que en su cabeza sólo tuviera máquinas, cilindros de automóviles, frenos y volantes...

Sí, pero eso no era bastante. Este hombre también debería pensar en términos de grandes máquinas. Busqué entre mis fotos, encontré una popa de barco con una enorme hélice y la puse contra el fondo del cuadro.

¿Acaso este hombre no querría viajar? Allí está el mapa de Pomerania, sobre la pared de la izquierda.

Tatlin no era ciertamente un hombre rico, así que recorté de un periódico francés la imagen de un hombre de cejas preocupadas, caminando y poniendo sus bolsillos del revés. ¿Cómo podría pagar sus impuestos?

Bien. Pero ahora necesitaba algo en el lado derecho. Dibujé un maniquí de sastre en el cuadro. Todavía no era bastante. Recorté de un Tratado de Anatomía los órganos internos de un cuerpo humano y los coloqué en el torso del maniquí. Y al pie, un extintor de incendios.

Miré una vez más.

No, ya no había nada que cambiar.

Estaba bien; ¡estaba hecho!¹⁴

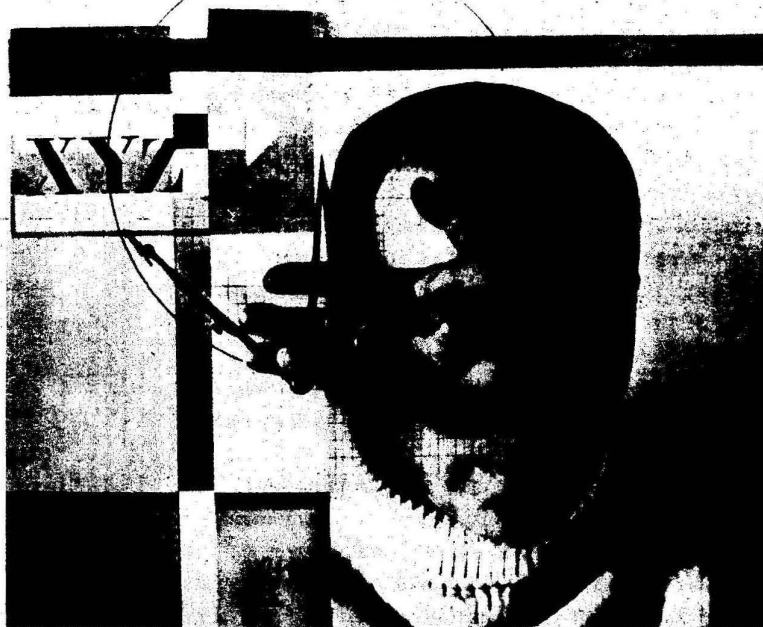
Durante la época del Tercer Reich alemán, Heartfield hizo el más mordaz de los comentarios políticos con el fotomontaje. Su *Espíritu de Ginebra*, una paloma de la paz atravesada por una bayoneta, apareció en la portada de *AIZ* [*Arbeiter Illustrierte Zeitung* = Periódico ilustrado de los obreros], con fecha 27 de no-



MAX ERNST, *LopLop presenta a miembros del Grupo Surrealista*, 1930. Collage de fotografías pegadas y lápiz, The Museum of Modern Art, Nueva York



PAUL CITROËN, *Metrópolis*, 1920. Fotomontaje, Departamento de Impresión de la Universidad de Leiden (Países Bajos).



EL LISSITZKY, *El constructor: Autorretrato*, ca. 1927. Fotomontaje cortesía de la VEB Verlag der Kunst, Dresde

viembre de 1932. Después ilustró muchas portadas similares para el mismo periódico.

Aleksandr Rodchenko produjo muchos fotomontajes que recuerdan el estilo de los dadaístas, pero con un dinamismo enteramente original: sus ilustraciones en fotomontaje para *Pro Eta* (1923), un libro de poemas de Vladimir Maiakovsky, forman una llamativa continuidad, con la repetición del rostro y los obsesivos ojos de una misma mujer, colocada en una gran variedad de situaciones. El Lissitzky sobrepuso sus propias fotografías para un autorretrato, titulado *El constructor*. Como muy pocos otros fotomontajes, éste es completamente fotográfico, con doble exposición para el rostro y la mano.

En el grupo de la Bauhaus, Paul Citroën acumuló un edificio sobre otro para producir un fotomontaje de 30 x 40 pulgadas [aproximadamente 76 x 102 cm], que Moholy-Nagy calificó de «gigantesco mar de mampostería». Los fotomontajes del mismo Moholy-Nagy son sumamente imaginativos, a menudo hasta el punto de una fantástica sátira. En *Celos* (1927), el artista se aparta de un negativo, dejando un vacío que llena una mujer en cuclillas, con un rifle en la mano. En *Leda y el cisne* (1925), los elementos fotográficos aparecen equilibrados en una delicada red lineal.

En 1929 se realizó en Stuttgart una gigantesca exposición internacional sobre «La Nueva Fotografía», organizada por la Deutsche Werkbund, una organización alemana que se mostró muy activa en la promoción de la arquitectura moderna y del diseño industrial. La exposición denominada «Film und Foto» incluyó fotografías de varios artistas que hemos mencionado en este capítulo, así como un vigoroso conjunto de fotografías

norteamericanas seleccionadas por Edward Weston —quien también escribió el Prefacio al catálogo— y por Edward Steichen. La obra norteamericana fue sumamente elogiada. De hecho, el historiador de arte Carl-Georg Heise consideró que un retrato de Weston, titulado *The Sharpshooter - Manuel Hernández Galván*, era el punto álgido de toda la exposición.

Una versión itinerante de esta muestra, que tuviera tanto éxito e influencia, fue mostrada en Berlín, Múnich, Viena, Zagreb, Basilea y Zurich.¹⁵ Además de las exhaustivas reseñas aparecidas en la prensa diaria y en revistas artísticas y fotográficas, se publicaron dos libros sobre ella. Un documento de la muestra está en *Foto-auge/oeil et photo/photo-eye*, editado por Franz Roh y el tipógrafo Jan Tschichold, con texto en tres idiomas y 76 ilustraciones.¹⁶ Un vívido manual por Werner von Graeff, titulado *Es kommt der neue Fotograf!* [Aquí viene el nuevo fotógrafo], audaz en su diseño y en su selección de ilustraciones, constituye un catálogo sobre las posibilidades plásticas de la fotografía.¹⁷

Durante la exposición tuvo lugar un festival de cine. Entre los títulos clásicos allí incluidos estuvieron *La pasión de Juana de Arco* (Carl Theodore Dreyer, 1928), *L'Étoile de mer* (Man Ray, 1928), *El acorazado Potemkin* (Sergei Mikhailovitch Eisenstein, 1925), *Variété* (Ewalt Andreas Dupont, 1925) y *El hombre de la cámara* (Dziga Vertov, 1929). Estos films fueron realizados por directores y operadores que simpatizaban con la «Nueva Fotografía». A la inversa, los fotógrafos aprendieron de esos realizadores. Nunca antes ni después ambos medios expresivos estuvieron tan estrechamente unidos.

A-J-Z

ERSCHEINT WÖCHENTLICH EINMAL AM FREITAG
KOSTEN 100 MARKEN
VERLAG: ARBEITER-ILLUSTRIERTE ZEITUNG
VERLEGER: ARBEITER-ILLUSTRIERTE ZEITUNG

In Genf, der Stadt des Völkerbundes, wurde mit
Maschinengewehren in die gegen den Faschismus
demonstrierenden Arbeitermassen geschossen.
15 Tote, über 60 Verwundete blieben auf dem Platz.
Ausruhm: die Biographische Ausstellung
Sonderberichterstattung auf dem Innenleben

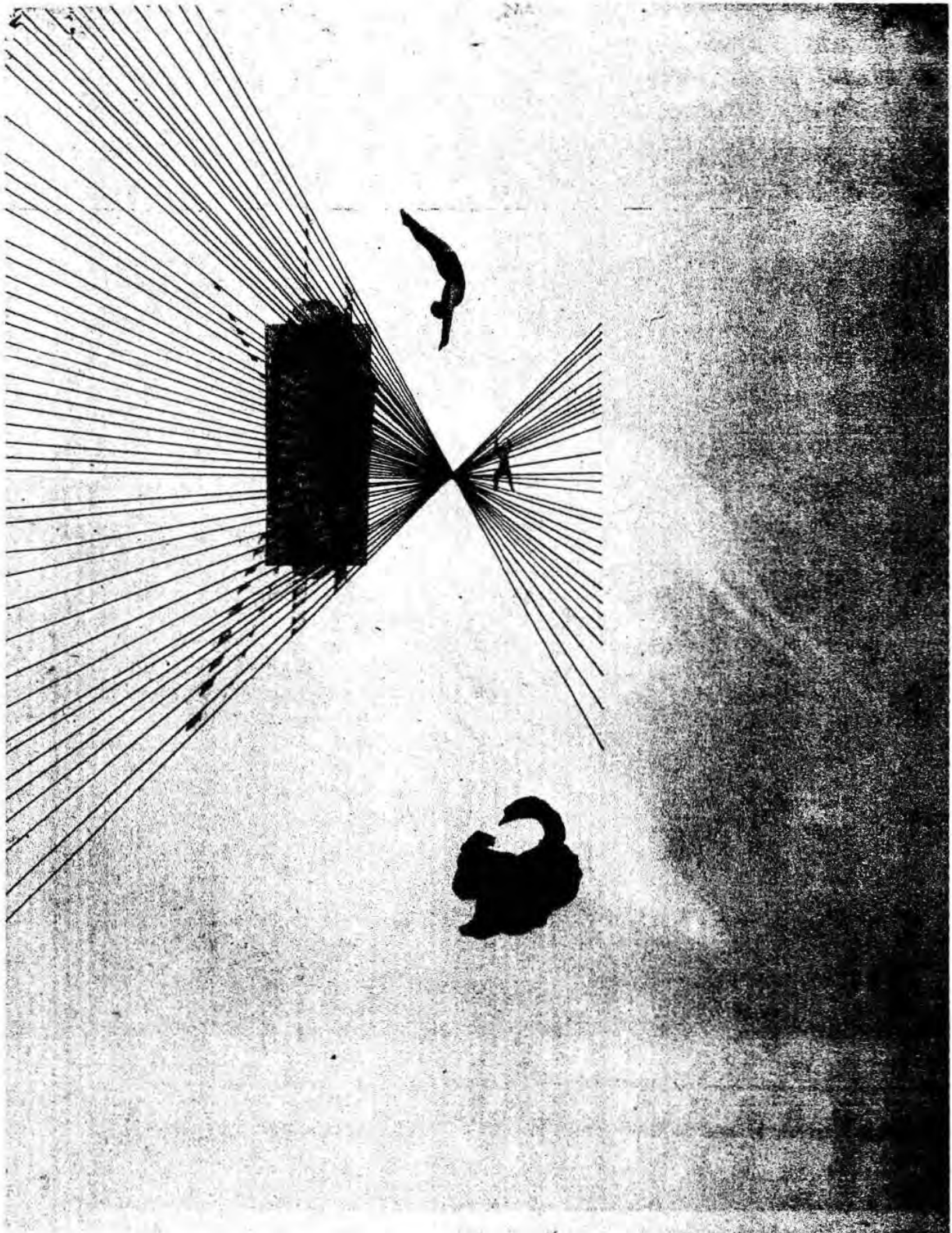
DER SINN VON GENÈVE

Wo das Kapital lebt
kann der Friede nicht leben



JOHN HEARTFIELD, *El significado de Ginebra / Dónde vive el Capital / La Paz no puede sobrevivir*. Portada del *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, 27 de noviembre de 1932.

«En Ginebra, sede de la Liga de las Naciones, los obreros que se manifestaban contra el fascismo fueron ametrallados; 15 muertos y más de 60 heridos quedaron yaciendo sobre la plaza... La paloma de la Paz está atravesada por la bayoneta fascista frente al edificio de la Liga de las Naciones. En la bandera, una cruz svástica ha reemplazado a la cruz blanca.» *Photomontages of the Nazi Period: John Heartfield* (Nueva York, 1967)



LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY, *Leda y el cisne*, 1925. Fotomontaje y tinta, George Eastman House, Rochester (Nueva York)



LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY, *Celos*, 1927. Fotomontaje y tinta, George Eastman House, Rochester (Nueva York)



JACQUES-HENRI LARTIGUE, *Grand Prix del Automóvil Club de Francia*, 1912. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York

El efecto de velocidad en esta fotografía aparece resaltado por la imagen de la rueda como forma elíptica y no circular, y por la aparente inclinación de los espectadores, como si hubieran quedado fuera de equilibrio por el escape de aire del automóvil que corre. La rueda tiene forma elíptica porque la cámara de Lartigue estaba provista de un obturador en el plano focal. Esto se asemeja a una persiana operada por un resorte. Una tirilla opaca, con una ranura horizontal, pasa rápidamente de un cilindro al otro cuando se suelta el obturador. La imagen queda así barrida horizontalmente. Como está invertida, la parte inferior se expone antes que la superior. Lartigue movió la cámara para mantener el automóvil en foco. El movimiento ocasionó que los pies de las personas quedaran expuestos antes que sus cabezas.

12 • VISIÓN INSTANTÁNEA

El empleo de cámaras pequeñas para producir fotos grandes fue sugerido primeramente como una comodidad. En 1840, John William Draper informó que estaba haciendo copias ampliadas sobre daguerrotipos

...con el fin de verificar la posibilidad de disminuir el bulto del aparato de daguerrotipo para el viajero, sobre el principio de hacer vistas con placas muy pequeñas mediante una cámara también muy pequeña, para ampliarlas luego al tamaño requerido, por medio de un aparato estacionario.¹

Este sistema se puso en práctica al perfeccionarse el proceso del colodión. En 1858, Thomas Skaife ideó una cámara en miniatura, con una lente de $f/2,2$ para placas de una pulgada de lado [aproximadamente $2,54 \times 2,54$ cm]. Las imágenes eran ampliadas a mano: el negativo se proyectaba al tamaño deseado y la imagen quedaba trazada. En 1859, Charles Piazzi Smyth, Real Astrónomo para Escocia, realizó durante una visita a Rusia varios negativos estereoscópicos: una copia moderna sobre una escena callejera en Novgorod es asombrosa por su visión directa, su sensación de presencia, su calidad de imagen. Seis años después emprendió una expedición a Egipto, con el fin de estudiar la Gran Pirámide y su orientación en términos astronómicos. Llevó una cámara en miniatura para negativos en colodión húmedo de una pulgada de lado. Manifestó que el motivo de utilizar una cámara tan pequeña fue que, habiendo fracasado en su deseo de conseguir el apoyo gubernamental para su expedición, no podía permitirse el gasto de una cámara grande con su equipo de revelado. Luego exhibió ampliaciones sobre estos negativos, con una conferencia sobre su técnica, en un acto que tuvo lugar en la Photographic Society de Edimburgo en 1869, comparando su fotografía «de pobre» con la «Inspección de Artillería, subvencionada por el dinero de Londres, en el mismo lugar cuatro años más tarde». Llamó la atención de los miembros un retrato de Alee Dobree, un dragomán (intérprete), que estaba de pie

...frente a una de las tumbas sobre el costado oriental en la colina de la Gran Pirámide, porque aunque ha sido ampliada a 10×8 pulgadas [aproximadamente 25×20 cm] partiendo de negativos pequeños, o de una pulgada, y a pesar de que el árabe ocupa frente a la puerta de la tumba sólo una porción secundaria de la escena total, se advierte la trama en el género de su ropa, en aquellas zonas no afectadas por su respiración.²

Pero todavía más notable que ese logro técnico era el proceso de edición seguido por Smyth, que él contras-

taba con las más convencionales copias de contacto en placas grandes que producía el «dinero de Londres».

Supongamos ahora que en el campo de operaciones se han obtenido todos los negativos requeridos. Los sirvientes del hombre rico han traído a casa sus grandes placas de vidrio, en enormes cajas, y ahora se ocupan, siguiendo sus instrucciones, de copiar los negativos por el simple método mecánico de superposición, produciendo así copias positivas, en carbón, en fotolitografía o en fotozincografía, un método soso y no muy artístico ni sugestivo, porque sólo reproduce en positivo el alcance y la escena de la visión, que ya fue tomada por las partes materiales de la cámara colocada en el lugar.

No actúa así, sin embargo, el hombre pobre, con su pequeña caja de muy pequeños negativos, llevados modestamente a casa en el bolsillo de su chaleco. Se sienta en una mesa, teniendo delante un microscopio acromático y compuesto... y entonces... vaga a voluntad, siendo realmente el monarca de todo lo que examina, sobre las diversas partes de cada foto. Recuerda las circunstancias en que esa foto fue hecha, descubre un detalle característico en el que ni había soñado antes, y entonces —recordemos que cada imagen había sido tomada en formato cuadrado— decide si la copia en positivo debe adoptar una forma larga, horizontal y rectangular, o bien un rectángulo vertical; si debe incluir de un extremo a otro lo que contiene la placa negativa o si debe ser recortada, con el fin de obtener un mejor equilibrio de luz y de sombra, o una mejor composición de luces y de ángulos; si debe dar preponderancia al cielo del fondo o al plano cercano; o si quizás no se cumpliría mejor con algún especial propósito científico si se eligiera un motivo del conjunto, realizando así una foto muy magnificada con ese motivo por sí solo.

Tras esas notas apuntadas junto al microscopio, el hombre pobre inserta su pequeño negativo en una cámara copiadora y ampliadora, y procede a realizar esas diversas fotos positivas, hasta entonces sólo bocetadas para el arte o la idea científica, y las hace en el tamaño que pueda permitirse.³

Con la llegada de las cámaras manuales y de las placas secas, a finales de siglo, y con el perfeccionamiento de las ampliadoras y del papel para copias rápidas, se convirtió en práctica regular el sistema de Smyth, que era elegir una porción del negativo para hacer la foto definitiva. Los manuales de instrucción y las revistas sobre cámaras se llenaron con un nuevo tipo de críticas: a los principiantes se les enseñaba a mejorar sus fotos con recortes y se les aconsejaba que cubrieran parte de las pruebas utilizando dos cartones en forma de L. Si se exceptúan experimentos aislados como los de Smyth, la imagen completa formada por la cámara había sido antes tan rígidamente respetada que los daguerrotipos, los ferrotipos, las *cartes-de-visite* y las estereografías se hacían a ciertos tamaños ya previstos.

La cámara manual y portátil aparejó así un cambio en



CHARLES PIAZZI SMYTH, *Escena callejera, Novgorod, 1859*. Gelatino-bromuro sobre un negativo original estereoscópico. Royal Society, Edimburgo



CHARLES PIAZZI SMYTH, *Ibrahim el cocinero, 1865*. Gelatino-bromuro sobre el negativo original de una pulgada de lado. Royal Society, Edimburgo

los métodos de trabajo. Se aumentó la producción de los fotógrafos, y a menudo la imagen registrada por la cámara fue sólo un punto de partida para la composición final. La cámara manual aumentó asimismo el alcance de la fotografía, porque ahora se acercaban muchos temas que antes se consideraban fuera de sus límites.

Al terminar el siglo, las innovaciones técnicas ampliaron todavía más el campo de acción de la cámara. Se diseñaron lentes que producían imágenes más brillantes que las anteriores, y se fabricaron cámaras de precisión, pequeñas y compactas, con obturadores de alta velocidad, que permitían utilizar aquellas lentes. Los negativos reducidos se realizaban con el propósito de hacer posteriores ampliaciones.

Jules Carpentier, que construyó el Cinématographe para los hermanos Lumière, diseñó en 1892 una cámara de precisión a la que denominó Photo-Jumelle, porque recordaba a un par de binoculares (*jumelle* en francés). Tenía dos lentes idénticas: una formaba su imagen sobre una placa seca de $4,5 \times 6$ cm; la otra, sobre un vidrio en la base, que el fotógrafo podía ver a través de un filtro rojo cuando ponía la pequeña cámara junto a su ojo. La Photo-Jumelle fue fabricada de acuerdo a muy concretas especificaciones. Carpentier exigió una tolerancia de $1/100$ mm, lo cual era un grado de precisión impensado para la industria de cámaras de la época. La cámara se cargaba con doce placas que se cambiaban extrayendo y empujando una manivela de bronce. Un obturador de deslizamiento, operado por un resorte, funcionaba a una velocidad de $1/60$ de segundo. La lente estaba puesta en un foco fijo; Carpentier declaró que los fotógrafos eran incapaces de enfocar con la suficiente precisión como para permitir que las ampliaciones fueran nítidas. Un ampliador del foco fijo se vendía como elemento accesorio; Carpentier adujo que «con él los negativos originales se amplían fácilmente al tamaño de media placa ($6,5 \times 4,75$ pulgadas; aproximadamente $16,5 \times 12$ cm), lo cual era de considerable importancia para los operadores que tomaban vistas con fines prácticos».⁴

La Photo-Jumelle fue tan popular que pasó a ser imitada y se convirtió en un tipo clásico de cámara. Las otras pasaron a ser dotadas de lentes de mayor abertura que el modesto *doublet* $f/11$ de Carpentier. Se las redujo en tamaño y se las hizo plegables, con lo que la cámara Block-Notes de la fábrica francesa de L. Gaumont & Cie. medía solamente $1,25 \times 2,33 \times 3,5$ pulgadas [aproximadamente $3,2 \times 5,9 \times 8,4$ cm], y sin embargo podía incluir placas de $4,5 \times 6$ cm.

Para Jacques-Henri Lartigue la cámara Block-Notes era «una trampa mágica de imágenes». De niño, con sólo seis años de edad, comenzó a fotografiar con una cámara grande. Se quejó de que con ella no podía tomar fotos de acción, como los juegos en que intervenía jun-

to a su hermano mayor y sus amigos. «¿Cómo se pueden registrar nuestras carreras en bicicleta? ¿O los concursos de salto? ¿O las carreras de yates en el río?». ⁵ En la Navidad siguiente su padre le obsequió una Block-Notes, con la que pudo fotografiar las notables actividades y costumbres de la familia Lartigue y las de sus amigos: barriletes que izaban a personas, carreras de automóviles, de motocicletas y de trineos con ruedas, extrañas barcas que navegaban con hélices o con remos movidos mediante un mecanismo de bicicleta. En 1908, cuando de repente aparecieron los aeroplanos en una desconcertante variedad de diseños, diversamente prácticos o imprácticos, «estuve merodeando el campo de aterrizaje en Issy-les-Molinsaux —recordó después Lartigue—, donde algo que se llamaba “aviación” estaba surgiendo de la nada». ⁶ Las fotografías que tomó, con sólo doce años de edad, de los primeros aeroplanos, son el documento más vívido y exacto que hoy existe sobre el nacimiento de esos vuelos. La fotografía era para él algo enteramente personal, que se hacía por su satisfacción y su deleite. Esas fotos no fueron ni expuestas ni publicadas hasta 1963, cuando fueron aclamadas como profecías de la visión que tuvieron un Brassai o un Cartier-Bresson.

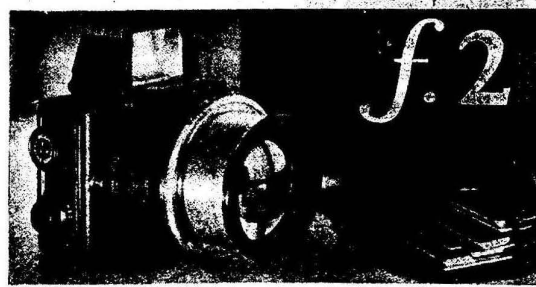
Aunque con el empleo de emulsiones pancromáticas, especialmente sensibilizadas, en 1902 se tomaron ya algunas ocasionales instantáneas, utilizando sólo la luz de un escenario o de la calle, las posibilidades de lo que ha dado en llamarse «luz existente» o —de manera más popular y menos precisa— «luz accesible», aparecieron inicialmente en 1924, cuando salieron al mercado dos cámaras alemanas: la Ernox (luego denominada Ermanox) de la Ernemann-Werke A.G., y la Lunar de Hugo Meyer. Ambas operaban con placas de 4,5 x 6 cm, en soportes metálicos individuales, y estaban dotadas de obturadores en el plano focal, con velocidades de hasta una milésima de segundo, y con lentes extremadamente rápidas, que al comienzo fueron de abertura f/2 y pronto aumentaron a f/1,5. Tales aberturas eran entonces casi desconocidas en distancias focales tan largas como la Ernostar de 4 pulgadas en la Ermanox y la Kinoplasmat de 3,5 pulgadas en la Lunar. Su gran poder de pase lumínico permitía tomar instantáneas con bajos niveles de iluminación. La firma Ernemann-Werke se jactó de que

...esta lente extremadamente rápida abre una nueva era en la fotografía, y convierte en accesibles campos hasta entonces desconocidos, con tiempos de exposición instantáneos o muy breves, sin *flash*: fotos nocturnas, interiores con luz artificial, escenas teatrales tomadas durante la representación misma, fotos de niños, datos científicos, etc.

Al enterarse de esta cámara aparentemente milagrosa, Erich Salomon comenzó a utilizarla en Berlín en 1928 para fotografiar a gente famosa, con miras a la publicación en la prensa ilustrada. Al principio, cuando

AUCUNE
IMITATION
NE
DETRUIRERA
JAMAIS
LA
PHOTO-JUMELLE
DE
J. CARPENTIER
EN VENTE PARTOUT
ATeliers CARPENTIER 20, Rue Delambre
COMPTOIR de PHOTOGRAPHIE 57, Rue Saint Roch

Anuncio comercial en el *Bulletin du Photo-Club de Paris*, 1901. «Ninguna imitación podrá destruir a la Photo-Jumelle.—Jules Carpentier»



What You Can See
You Can Photograph

Anuncio comercial de la cámara Ermanox, en *Photo-Miniature*, mayo de 1928



JACQUES-HENRI LARTIGUE, *La playa en Villerville*, 1908. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York

solicitaba permiso para fotografiar en actos situados en interiores, era rechazado, porque los funcionarios creían que un *flash* con humo habría de interrumpir las ceremonias, dejando una atmósfera densa y acre sobre los personajes. Pero Salomon les convenció haciéndoles fotos sin que ellos lo advirtieran y mostrándoles después el resultado. Pronto obtuvo la confianza de prominentes estadistas y comenzó a fotografiarles en las habitaciones en que solían reunirse. Retrataba a los diplomáticos como atentos y relajados a las once de la noche y volvía a hacerlo a la una de la mañana, ahora repantigados en sus sillas, exhaustos y desaseados. Se atribuye a Aristide Briand haber dicho: «Hay sólo tres cosas indispensables para una reunión de la Liga de las Naciones: algunos secretarios de Asuntos Exteriores, una mesa y Salomon».⁸ Cuando un director periodístico inglés vio esas fotos, tan absolutamente distintas por su elocuencia a los habituales retratos posados en estudios, las bautizó como *candid photographs* (fotos candidas o francas), adjetivo que luego el público adoptó [*N. del T.*: La expresión habitual ha sido después la de *candid camera*]. En 1933, Salomon huyó de la Alemania nazi hacia Holanda. Más tarde fue deportado de este país y murió en 1944 en el campo de concentración de Auschwitz.

Felix H. Man, contemporáneo de Salomon, practicó un enfoque similar en notas gráficas que aparecían en las principales revistas de Alemania, Inglaterra y Estados Unidos desde 1929. Entre sus fotos más notables figuran aquellas en que registró el momento culminante de alguien hablando o de la batuta de un director de orquesta. Igual que Salomon, utilizó inicialmente la Ermanox con placas de vidrio de sensibilidad relativamente baja; la cámara estaba invariablemente sujeta a un trípode y el obturador colocado en sincronización con el *flash*. Cuando Man sentía que un ademán o la batuta del conductor quedaban momentáneamente quietos, apretaba el botón del cable para mantener el obturador abierto antes de que la acción se reanudara.

La cámara Ermanox pronto fue sustituida por la más flexible cámara con película en 35 mm, que tenía la ventaja de ser más pequeña y permitía que el fotógrafo realizara 36 negativos, en rápida sucesión, con una sola carga de película cinematográfica habitual y de poco costo. La primera cámara de este tipo que se hiciera popular tanto para aficionados como para profesionales fue la Leica, diseñada poco antes de la Primera Guerra Mundial por Oskar Barnack, un mecánico en el taller experimental de la empresa óptica de E. Leitz, en Wetzlar (Alemania). En 1924 la empresa pensó que la cá-



ERICH SALOMON, *Visita de estadistas alemanes a Roma, 1931: Benito Mussolini, Heinrich Brüning, canciller alemán, Julius Curtius, ministro alemán de Asuntos Exteriores, y Dino Grandi, ministro italiano de Asuntos Exteriores, 1931. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York*

maría tendría grandes posibilidades de venta, y ese mismo año la primera Leica fue colocada en el mercado. Estaba dotada de una lente de 50 mm de distancia focal, con una abertura de $f/3,5$. Su primera mejora era que la lente pudiera cambiarse, ofreciendo al fotógrafo la posibilidad de elección entre lentes de diversas distancias focales y aberturas, que podían ser intercambiadas con facilidad durante el trabajo. En 1932 la empresa Zeiss Ikon lanzó una cámara similar, la Contax, que estaba dotada de un telémetro, combinado con un mecanismo de foco, de tal manera que haciendo girar la lente, hasta que la doble imagen del motivo se convirtiera en simple, el fotógrafo se aseguraba de que la imagen quedaba enfocada. Pronto se ofrecieron lentes con aberturas de hasta $f/1,5$, para la Leica, la Contax y otras cámaras de 35 mm con telémetro. Un refinamiento adicional fue la visión reflex, de una sola lente, sobre un vidrio de base, observado por el ojo mediante un prisma, como fue el caso de la muy popular Nikon F, presentada después de la Segunda Guerra Mundial por la Zeiss Ikon de Dresde como Contax S.

Muchos fotógrafos prefirieron las cámaras de mayor formato, como la Rolleiflex, presentada por Franke &

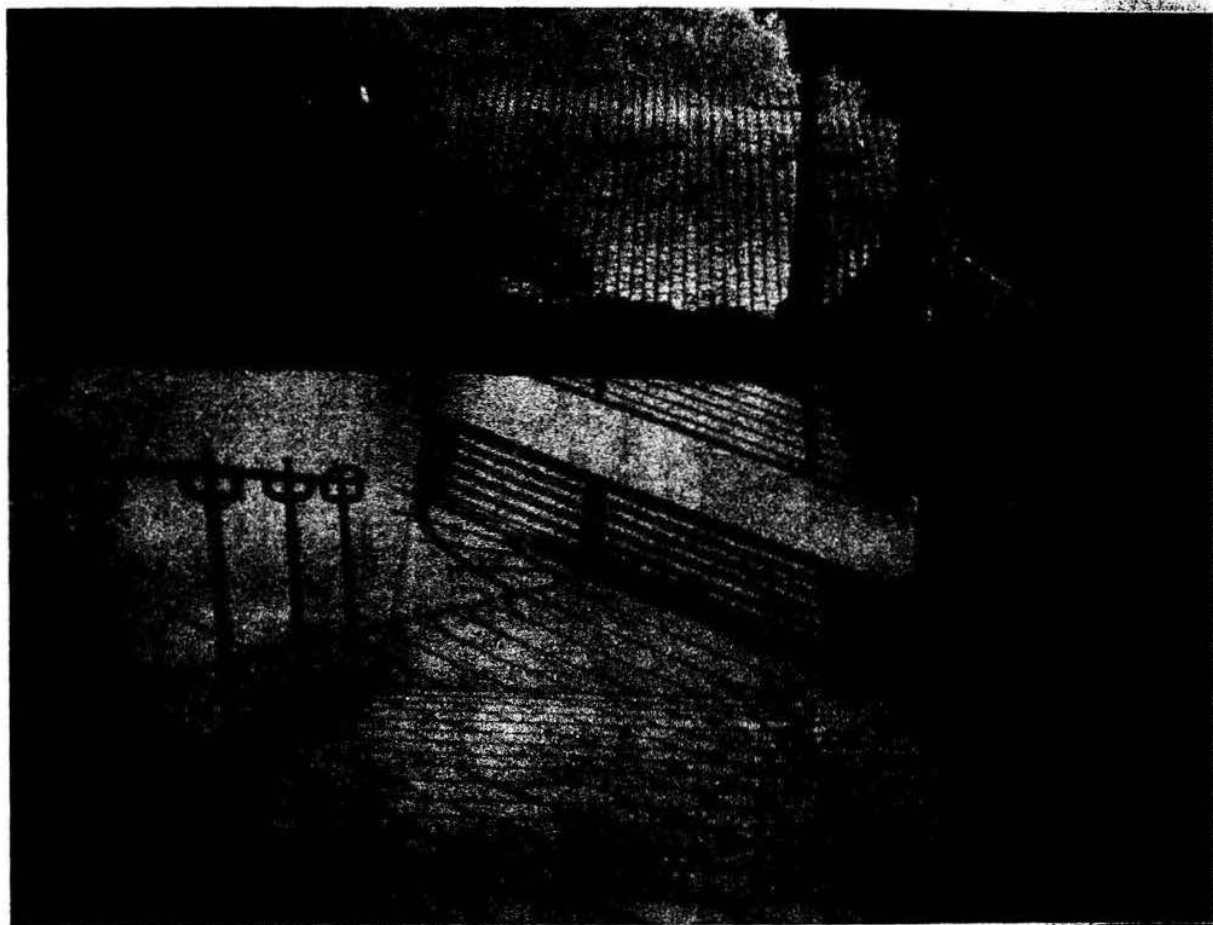
Heidecke en 1929. Ésta era una reiteración del diseño de lentes gemelos en la década de 1890, aunque más pequeña y mucho más compacta. Doce negativos, del tamaño $2,25 \times 2,25$ pulgadas [aproximadamente $5,7 \times 5,7$ cm], se incluían en cada rollo de película. Modelos posteriores estaban provistos de un mecanismo que volvía a armar el obturador y pasaba al negativo siguiente, mediante una vuelta de manivela. Con la cámara sueca Hasselblad, en 1948, se ofreció a estas cámaras mayores un sistema reflex de lente única.

Los fotógrafos periodísticos fueron los primeros que dieron amplio uso a la cámara en miniatura. Tanto Erich Salomon como Felix H. Man. Llegaron a preferir la Leica en lugar de la Ermanox. Así, Alfred Eisens-taedt cubrió la guerra en Etiopía; Peter Stackpole fotografió la construcción del Golden Gate Bridge, tal como lo veían los obreros, desde ángulos difícilmente accesibles a un operador que contara con un equipo normal; Thomas D. McAvoy llevó a los lectores del semanario *Time* hasta el despacho de Franklin D. Roosevelt y les mostró a un estadista durante su trabajo, en lugar de hacerlo durante poses deliberadas.

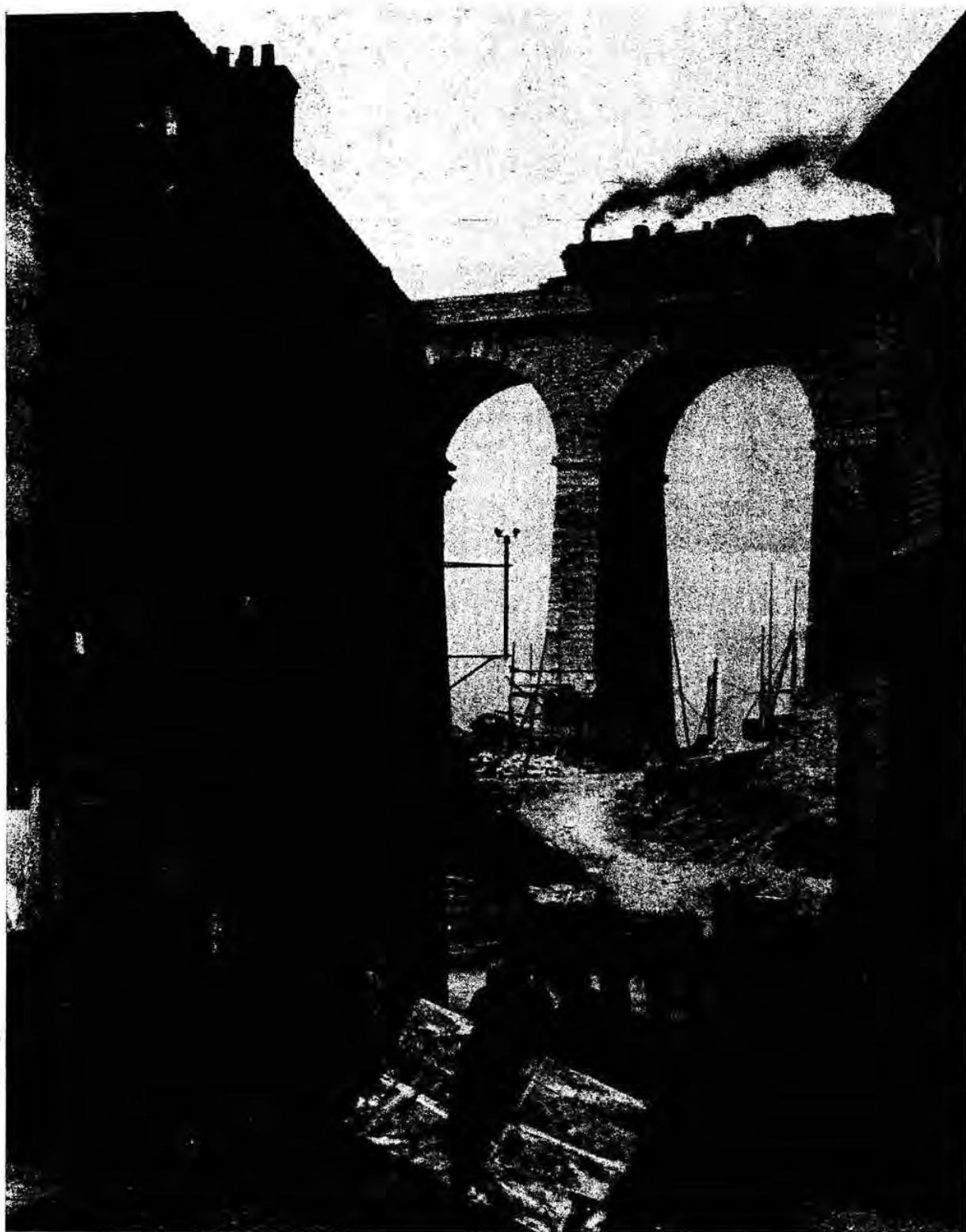
La cámara en miniatura no sólo resultó ser de gran



OSKAR BARNACK, *Retrato de Ernst Leitz*, 1917. Gelatino-bromuro sobre un negativo en película de 35 mm, tomado con la primera cámara Leica, E. Leitz, GmbH, Wetzlar (Alemania Occidental)



ANDRÉ KERTÉSZ, *Montmartre, Paris*, 1927. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art. Nueva York



ANDRÉ KERTÉSZ, *Meudon*, 1928. Gelaüno-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York



BRASSAI, «Bijou», París, ca. 1933. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York

utilidad a los fotógrafos periodísticos, sino que abrió nuevas posibilidades estéticas. La facilidad en el manejo permitió que el fotógrafo buscara ángulos poco habituales y registrara episodios de la vida cotidiana.

Ya en 1915, André Kertész realizaba fotografías sensibles y sin poses, con personas vistas en sus ambientes naturales. En París —adonde llegó desde Hungría en 1926— su visión se hizo más arquitectónica, y aprendió a tomar el instante fugaz e irrepetible. De él aprendió Brassai la técnica que utilizó con tanta elocuencia para fotografiar París de noche, cualquiera fuese la luz que encontrara. En este descubrimiento de la forma se adelantó Brassai, trabajando sobre los aspectos más improbables de la ciudad: los escritos en las paredes, los llamados *graffiti*, la mampostería marcada por el tiempo, las viviendas antiguas. Fotografió a personas, sin artificio y directamente, con calor humano. Su enorme documentación sobre amigos artistas en su trabajo —él mismo fue dibujante y escultor— resulta muy impresionante. Con cierto espíritu de fantasía, no carente de tonos surrealistas, Bill Brandt comenzó a fotografiar a los ingleses en sus hogares; su libro con ese tema (1936) y su *London by Night* (1938) son la contrapartida a *Paris de nuit* de Brassai (1933). Con perspicacia e imaginación fotografió los hogares de escritores ingleses y escenas evocativas de sus contribuciones literarias; más recientemente se ha concentrado en un enfoque sumamente individual sobre el desnudo.



BILL BRANDT, *Doncella y su ayudante preparadas para servir la cena*, ca. 1933. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York

Cuando la obra hecha por el fotógrafo francés Henri Cartier-Bresson con cámaras en miniatura se expuso primeramente en la Julien Levy Gallery de Nueva York, en 1933, se la calificó, de manera bastante curiosa, como «fotografía antigráfica». Surgió la impresión de que esas fotos habían sido realizadas casi automáticamente y que debían al azar su extraña y provocativa belleza; fueron descritas como «equivocas, ambientales, antiplásticas, accidentales». Porque Cartier-Bresson mostraba la irrealidad de la realidad: el ritmo de niños jugando entre las ruinas, un niño perdido en trance cuando atrapa un balón, un ciclista sobre una rejilla de hierro. Era difícil creer que hubieran sido fotos deliberadamente compuestas. Y sin embargo fue precisamente así como él fotografiaba.

Cartier-Bresson es capaz de retener la fracción de segundo en que su tema revela el aspecto más significativo y la forma de mayor evocación. Encuentra ideal la cámara pequeña porque puede ponerla en acción casi de inmediato, «como una ampliación del ojo». Lejos de apoyarse en el azar, compone a través del visor, utilizando invariablemente toda la superficie del negativo. En sus primeras obras —compró su primera Leica en 1932— existe un énfasis sobre la forma y un deleite por capturar aspectos de las cosas comunes que no son vistas ni en tiempo ni en espacio por la mirada habitual. Su interés por los temas humanos se hizo cada vez mayor. Con frecuencia ha producido estudios que llegan a ser



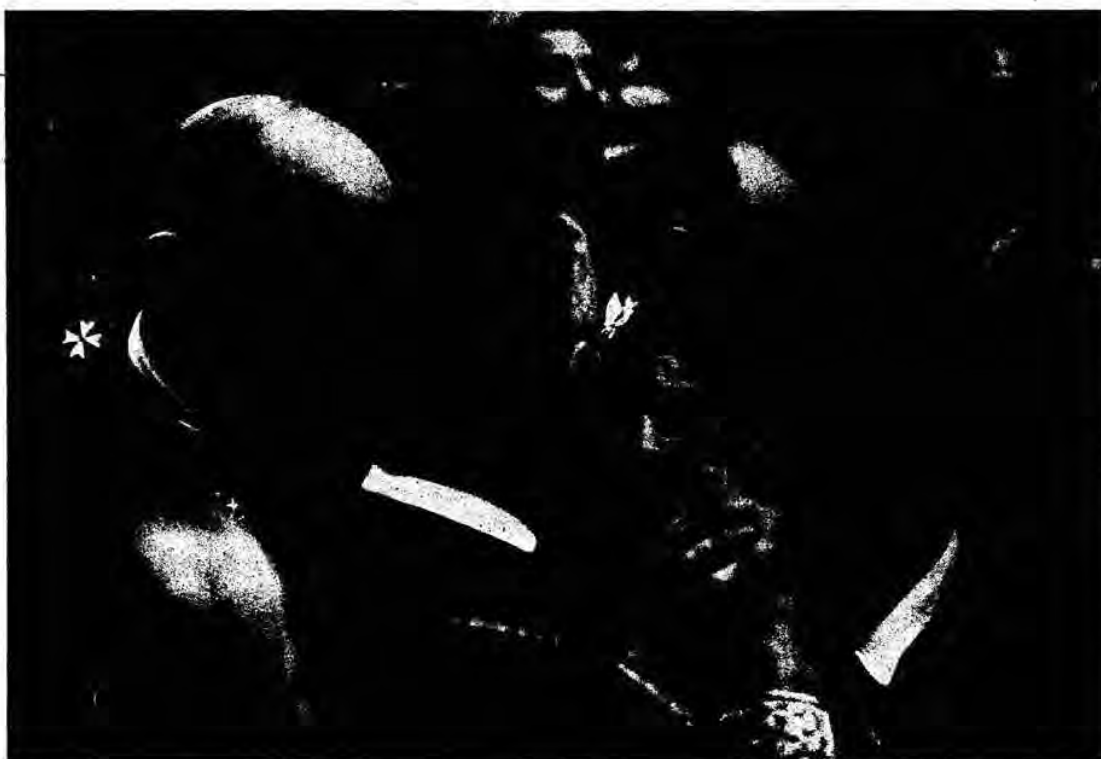
BRASSAI, *El parque de Palazzo Orsini, Bomarzo, cerca de Viterbo (Italia)*, s. f. Gelatino-bromuro, colección de la Menil Foundation, Houston



LISETTE MODEL, *Paseo de los Ingleses, Niza*, 1937. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York



HENRI CARTIER-BRESSON, *Niños jugando entre las ruinas, España, 1934*. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York



HENRI CARTIER-BRESSON, *Cardenal Pacelli (luego Papa Pío XII) en Montmartre (París), 1938*. Gelatino-bromuro, cortesía del autor



HENRI CARTIER-BRESSON, *Alfred Stieglitz en An American Place, Nueva York, 1946*. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York

«Conocí y fotografié a Stieglitz por vez primera un mes antes de su muerte. No suelo fotografiar a una persona tras una relación tan breve, pero pensé que conocía a Stieglitz por su obra y podía presumir que haría su retrato»

caricaturas, como por ejemplo las fotos del Desfile de la Coronación en honor de Jorge VI en Londres, en 1938, donde no mostró el esplendor de la ceremonia, sino a sus testigos. Tiene la notable habilidad de capturar esos instantes culminantes en que la imagen móvil formada en su lente ha llegado a una armonía intemporal de forma, expresión y contenido. Hizo un empleo brillante de las posibilidades de su cámara de 35 mm para tomar imágenes en rápida sucesión, y así trabaja con gran intensidad hasta llegar al punto máximo.

El desarrollo de fuentes lumínicas poderosas pero portátiles ha dado al fotógrafo la oportunidad de crear en cualquier lado sus propios efectos de luz, registrando incluso la acción más rápida.

Con el destello de magnesio, el fotógrafo podía ejercer muy escaso control sobre la calidad de la iluminación; servía para poco más que para crear una iluminación suficiente que permitiera instantáneas en lugares oscuros. En 1925, Paul Vierkötter patentó un método radicalmente nuevo de producir un *flash*: la mezcla inflamable era colocada en una lámpara de vidrio, previamente sometida al vacío. Cuando una débil corriente eléctrica pasaba a través de esa mezcla, la ignición era

inmediata, produciendo una luz brillante durante una fracción de segundo. En 1929, J. Ostermeier perfeccionó esa «bombilla destello» con una hoja de aluminio, y el resultado se puso a la venta en Alemania con el nombre de Vacu-Blitz. Fue presentado en Inglaterra como la Sashalite y en Estados Unidos, durante 1930, como The Photoflash Lamp. La bombilla de *flash*, sin ruido y sin humo, fue adoptada de inmediato por los fotógrafos periodísticos; su primera utilización en Estados Unidos parece haber sido la de fotografiar al presidente Hoover, cuando firmaba la ley de apoyo a las personas en paro laboral. Al principio se utilizó el método de «flash abierto»: con la cámara sobre un trípode, se abría el obturador, se disparaba la lámpara del flash y el obturador quedaba cerrado. Más adelante, el disparo del obturador se sincronizó mecánicamente con la descarga de una corriente eléctrica, y la cámara podía sostenerse en la mano. Para mayor comodidad, el equipo del flash (la batería, la lámpara, el reflector) estaba adosado a un lado de la cámara.

Con este equipo se podían tomar fotos en cualquier circunstancia. Pero en su mayor parte los resultados eran grotescos, porque la dura luz frontal achatava los



HENRI CARTIER-BRESSON, *Abruzzos (Italia)*, 1953. Gelatino-bromuro, cortesía del autor



WEEGEE, *El crítico*, 1943. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York

rostros, producía sombras desagradables e iluminaba de forma tan abrupta que los fondos salían siempre de un negro total. Esa iluminación irreal del flash desde la cámara puede ser utilizada con eficacia; en muchos casos, un fotógrafo periodístico de Nueva York, llamado Weegee, formuló comentarios que llegan hasta la caricatura social. Es obvio, sin embargo, que las fotos así iluminadas quedan muy distantes de otras naturalistas o de interiores, tomadas con lentes de gran apertura en una cámara en miniatura, con la cual parecemos mágicamente transportados a la presencia misma de las personas y ser espectadores de su quehacer, como lo es el fotógrafo. Un posterior avance técnico hizo posible encender diversas lámparas de flash, situadas en puntos distantes de la cámara y conectadas a ella mediante cables. Con esa técnica del «sincroflash múltiple» podía disponerse la luz, sea para obtener ciertos efectos como para reforzar las fuentes de iluminación ya existentes; se podía fotografiar instantáneamente a las personas, en su ambiente natural, en posición de descanso o en alguna actitud. Entre quienes primero utilizaron tal técnica

figuró Margaret Bourke-White, de la revista *Life*, que escribió en 1937:

He quedado profundamente impresionada con las posibilidades que brindan las lámparas de flash distribuidas en una habitación, en lugar de utilizar una sola junto a la cámara, como era habitual. Opero con las mías mediante cables de extensión, partiendo de un sincronizador conectado directamente al obturador, pero siempre con dos fuentes de luz—y a veces tres, cuatro y hasta seis— distribuidas en la habitación. El flash aporta una calidad suave y excelente de luz. Su belleza es, desde luego, que se puede vigilar a las personas en cuestión hasta que muestran las expresiones o los movimientos deseados, disparando entonces el flash. Lo creo también muy útil en sitios habitualmente oscuros, como clubs nocturnos y restaurantes. Frecuentemente he situado una cámara de control remoto en una esquina de la habitación, me he sentado junto a una mesa a cierta distancia y he disparado el flash, quizás una hora más tarde, cuando todos se habían olvidado ya de la cámara.¹⁰

El brillante uso de la iluminación artificial, y en particular la técnica del *sincroflash*, fue practicado también por Barbara Morgan en sus fotografías de ballet. Ha iluminado a los bailarines para poder fotografiarlos y ellos han interpretado para su cámara; en lugar de reali-



BARBARA MORGAN, *Martha Graham en «Carta al mundo»*, 1944. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York

zar un documento de sus actuaciones, nos han ofrecido interpretaciones. La luz es para Morgan su medio expresivo:

Estoy agradecida por la luz que ha creado el hombre y por la libertad creativa que proporciona... Con el sincroflash y las lámparas de velocidad para iluminar *lo que quiero y sólo eso*. Puedo destacar, *a voluntad*, zonas de importancia, mediante una iluminación dominante o subordinada. Puedo impartir un volumen escultural o una forma lisa a un mismo objeto. Al controlar la dirección y la intensidad puedo lanzar a la luz como una colaboradora dinámica para la acción de la danza, ya sea empujando, restringiendo o condicionando. La luz es la forma y el juego de mi pensamiento... mi motivación para ser una fotógrafa.¹¹

Con demasiada frecuencia, las fotografías de ballet sólo son logros técnicos, en los que la acción queda detenida y los intérpretes aparecen curiosamente suspendidos en el espacio. En las fotos de Barbara Morgan, cada forma tiene su sentido. A veces es exigible la «congelación» de la acción; otras veces, una imagen ligeramente borrosa ayuda a transmitir una emoción. A menudo ambas direcciones son simultáneamente necesarias, para mostrar a una parte de la acción en suspenso y a otra en su flujo. La experiencia ha permitido a

Morgan visualizar lo que la lente habrá de registrar durante la fracción de segundo en que estará abierta. La autora ve al ballet no como espectadora ni como intérprete, sino como fotógrafa. Ha aportado su sensibilidad de luz y forma a muchos otros campos, fuera de la danza, siempre haciendo resaltar las virtudes humanas, con calidez y aguda simpatía.

Las lámparas de flash son desechables pues sólo pueden ser utilizadas una vez, por lo que han sido ya completamente reemplazadas por tubos de descarga, llenos de gas xenon, que pueden ser disparados mediante energía acumulada en dispositivos eléctricos. Estas «lámparas de velocidad», como fueron designadas al principio, permiten exposiciones de un tiempo calculado en una millonésima de segundo, y aún menos. Se utilizan mucho las unidades de flash electrónico, pequeñas y menos potentes, ya sea junto a la cámara o conectadas con ella mediante un cable que está al alcance de la mano. Pueden dispararse unidades suplementarias, simultáneamente, en cualquier cantidad y sin cables, mediante una unidad derivada que recoge la luz del flash principal, la convierte instantáneamente en



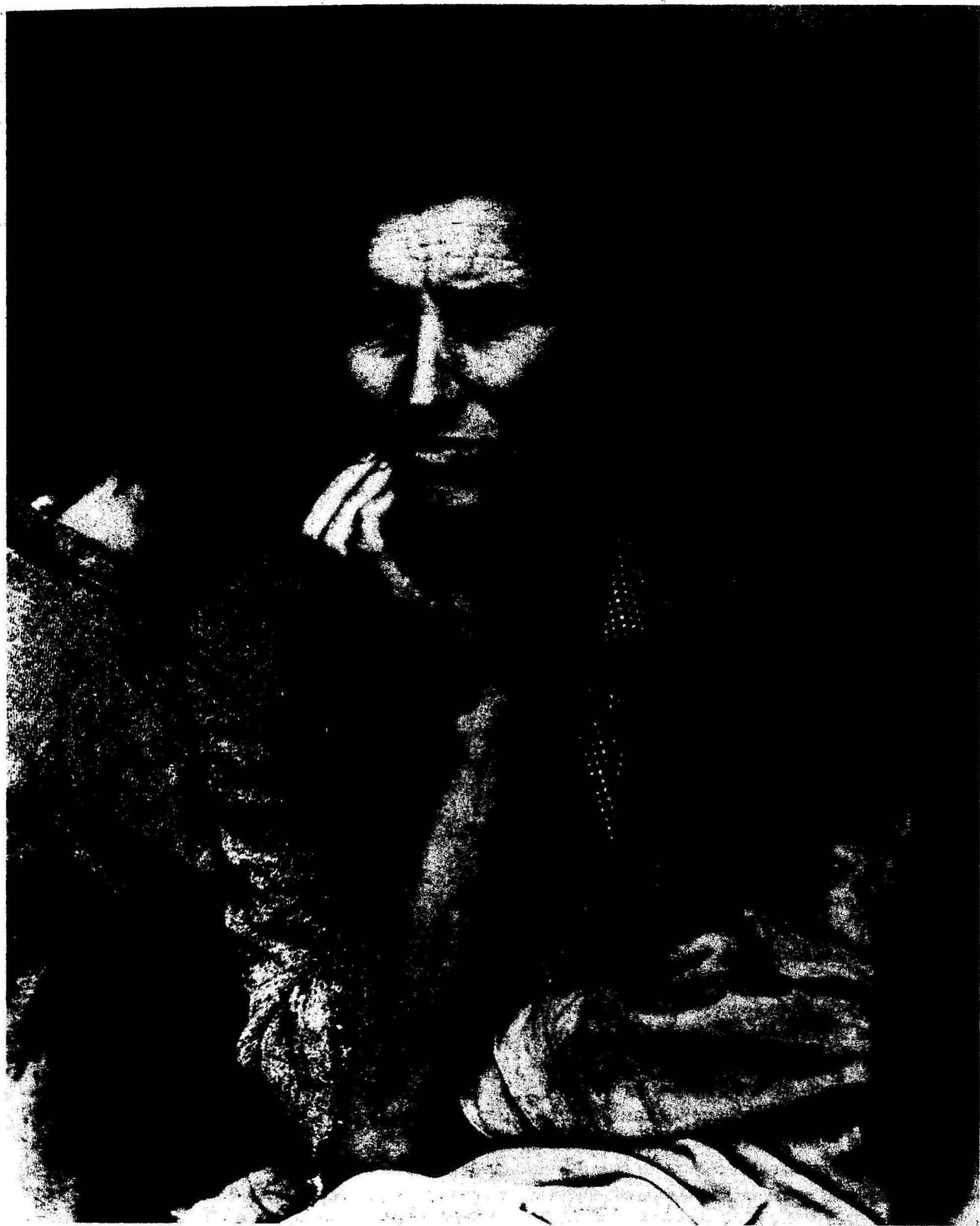
HAROLD E. EDGERTON, *Una «majorette» con tambor en la Escuela Superior de Belmont (Massachusetts), haciendo evoluciones en batuta, 1948*. Gelatino-bromuro, cortesía del autor; foto realizada por procedimiento estroboscópico con un *flash* de sesenta destellos por segundo

electricidad y dispara a un mismo tiempo todas las unidades.

El flash electrónico posee una propiedad adicional: puede emitir flujos intermitentes de luz. Harold E. Edgerton, del Instituto de Tecnología de Massachusetts, que inventó en 1938 el tubo de gas, hizo uso de aquella propiedad para examinar partes de maquinaria, en rápido movimiento, mediante el ya conocido método estroboscópico: una luz que relampaguea exactamente al ritmo en que gira u oscila un objeto de movimiento regular, con lo cual iluminará en cada flash la misma fase del movimiento y así se consigue que el objeto

—tanto para el ojo como para la cámara— parezca estar quieto.

Las fotografías tomadas con iluminación estroboscópica fijan para siempre algunas formas que nunca son detectadas por el ojo humano. Con ella, Edgerton ha creado imágenes sumamente imaginativas sobre el movimiento y la trayectoria de objetos que se mueven a una velocidad cercana a la luz. Esa técnica de multiexposición ha sido utilizada por Gjon Mili para trasladar un redoble de tambor o un *pas de ballet*. La cámara ha ido más allá de la mirada humana y nos trae un mundo de la forma que es normalmente invisible:



DOROTHEA LANGE, *Madre en la migración, Nipomo (California)*, 1936. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York

13 • FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL

La cualidad de autenticidad que una fotografía supone implícitamente puede darle un valor especial como testimonio, siendo entonces llamada «documental» según la definición del diccionario: «Un texto original y oficial, en el que se descansa como base, prueba o apoyo de alguna otra cosa, en su sentido más extendido, incluyendo todo escrito, libro u otro soporte que transmita información».¹

Así, *cualquier* foto puede ser entendida como un documento si se infiere que contiene información útil sobre el tema específico que se estudia. El término fue utilizado con frecuencia durante el siglo XIX en un contexto fotográfico: *The British Journal of Photography* urgió la formación de un vasto archivo de fotos que contuvieran «un registro, tan completo como se pueda lograr... de la situación actual del mundo», concluyendo que tales fotos «serán los más valiosos documentos dentro de un siglo».² En un sentido distinto, el pintor Henri Matisse declaró en *Camera Work* en 1908: «La fotografía puede aportar los más preciosos documentos presentes, y nadie podría disputar su valor desde tal punto de vista. Si la practica un hombre de buen gusto, esas fotos tendrán la apariencia del arte... La fotografía debe registrar y darnos documentos».³

En Estados Unidos y en esta misma época, Lewis Wickes Hine realizaba una serie de notables fotos sobre los inmigrantes que llegaban a Nueva York. Educado como sociólogo en las universidades de Chicago, Columbia y Nueva York, comprobó que la cámara era un poderoso instrumento para la investigación, así como para comunicar sus hallazgos a terceros. Estaba muy preocupado por el bienestar de los menesterosos. En los años anteriores a la Primera Guerra Mundial, Hine llevó su cámara a Ellis Island, para registrar la llegada de inmigrantes, que eran entonces decenas de millares. Los siguió a las viviendas insalubres que pasaron a ser sus hogares, penetró en las pequeñas fábricas y miserables tiendas donde encontraron trabajo, fotografió a sus hijos que jugaban entre cubos de basura y la escoria social en los barrios bajos de Nueva York. Como lo hiciera Riis antes que él, Hine comprendió que sus fotografías eran subjetivas y que, por ese mismo motivo, constituían críticas poderosas y rápidamente comprensibles sobre el impacto que un sistema económico

tenía sobre la vida de las clases menos privilegiadas y más explotadas. Describió su obra como «foto-interpretaciones». Las instantáneas fueron publicadas como «documentos humanos». Su educación le permitió comprender de inmediato, y sin esfuerzo, el antecedente del problema y sus consecuencias sociales. Sin preocuparse por detalles innecesarios, sus simpatías se concentraron en los individuos que tenía ante sí, y en sus tomas puede advertirse esa armonía. Cuando con una cámara de 5 x 7 pulgadas [aproximadamente 13 x 18 cm] fotografió a niños que trabajaban en las fábricas, los mostró frente a las máquinas, aportando un sentido de la proporción que permitía al observador apreciar que esos operarios eran en verdad niños de poca edad. Sus fotografías fueron ampliamente difundidas. La frase «historia en fotos» fue aplicada a su obra, que resultó siempre de igual importancia a la realizada por los escritores y no sólo «ilustraciones» de ella. Sus revelaciones sobre la explotación infantil condujeron después a la aplicación de leyes sobre el trabajo de menores.

Hine no limitó su fotografía a una crítica negativa, sino que resaltó calidades humanas positivas donde quiera las encontró. En 1918 fotografió la obra de socorro que la Cruz Roja realizaba en los países centroeuropeos; años después se concentró en los obreros norteamericanos, y una colección de esas fotos fue publicada en 1932 bajo el título *Men at Work* [Hombres en el trabajo].⁴

Quizás las mejores fotografías de ese libro sean las elegidas entre los centenares que realizó sobre la construcción del Empire State Building de Nueva York, que con sus 102 plantas era en 1931 el edificio más alto del mundo. Día tras día, planta tras planta, siguió hacia arriba la estructura de acero que se armaba. Junto a los obreros hizo sus bocadillos tostados sobre las forjas en que se calentaban los remaches; caminó sobre las vigas a alturas que provocaban vértigo, llevando sobre el hombro una cámara completa con trípode o, rara vez, su Graflex de 4 x 5 pulgadas [aproximadamente 11 x 13 cm]. Cuando él y los operarios llegaron al pináculo del edificio, consiguió que le movieran sobre la ciudad montado en el extremo del brazo de una grúa, para poder fotografiar desde el aire el momento que todos habían ansiado: la colocación del remache final en la cum-

Derecha: LEWIS WICKES HINE, *Joven judía rusa en Ellis Island*, 1905. Gelatino-bromuro, George Eastman House, Rochester (Nueva York)



Abajo: LEWIS WICKES HINE, *Algodonera en Carolina*, 1908. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York





LEWIS WICKES HINE, *Operarios del acero sobre el Empire State Building, Nueva York, 1931*. Gelatino-bromuro, George Eastman House, Rochester (Nueva York)

bre misma del rascacielos. Tales fotos espectaculares no son melodramáticas, ni fueron realizadas con afán sensacionalista: son documentos directos de un trabajo que era muy peligroso.

Cuando las sombras de la depresión económica cayeron sobre el mundo en la década de 1930, muchos artistas reaccionaron de inmediato ante ella. En el campo de la pintura hubo una pronunciada vuelta al realismo; tras el camino iniciado por los muralistas mexicanos, los pintores comenzaron a instruir al público mediante su obra. Un grupo de realizadores cinematográficos independientes había comenzado ya a filmar obras que, en contraste con las habituales producciones para el entretenimiento, estaban arraigadas en problemas y situaciones reales, donde los participantes mismos eran los actores. Como portavoz de un grupo británico, John Grierson recuerda que entendieron que este tipo de cine,

...en el registro y en la interpretación de los hechos, era un nuevo instrumento de influencia pública, que podría aumentar la experiencia y llevar al nuevo mundo de nuestra ciudadanía hacia la imaginación. Nos prometía el poder de hacer dramas teatrales con nuestras vidas cotidianas y hacer poesía con nuestros problemas.⁵

A ese tipo de cine lo llamaron *documental*.

Como fotógrafos sociales, esos realizadores rehuyeron la palabra «artístico», y una abundante literatura sobre el movimiento insiste en que el cine documental *no es arte*. «La belleza es uno de los mayores peligros para el documental», escribió el productor y director Paul Rótha en su libro *Documentary film*.⁶ Llegó a la asombrosa conclusión de que la fotografía —que es la misma sangre y esencia del cine— era de importancia secundaria y que si era demasiado buena habría de suponer un perjuicio. Sin embargo, Grierson escribió que

...el documental fue desde el comienzo... un movimiento «antiestético»... Lo que confunde a la historia es que siempre tuvimos el buen sentido de utilizar a los estetas. Lo hicimos porque ellos nos gustaban y porque los necesitábamos. Fue, paradójicamente, con la ayuda estética de primera categoría que nos proporcionaron personas como Robert Joseph Flaherty y Alberto Cavalcanti... que dominamos las técnicas necesarias para nuestro propósito, que era totalmente no-estético.⁷

El documental es, así, un enfoque que hace uso de las facultades artísticas para dar una «vivificación del hecho», según la definición que diera Walt Whitman sobre el lugar de la poesía en el mundo moderno.

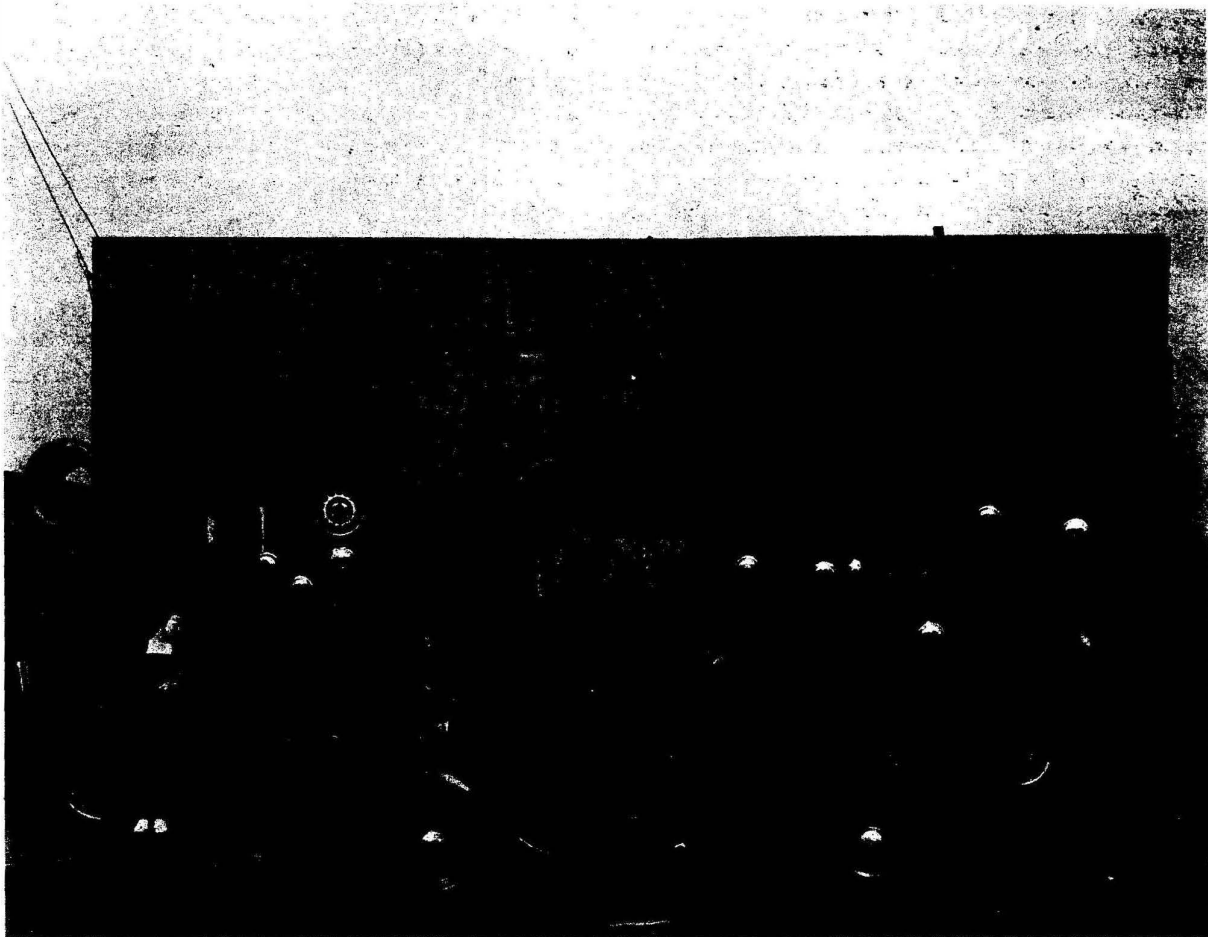
Al mismo tiempo que los realizadores cinematográficos comenzaron a hablar sobre el «documental», los fotógrafos de distintos países estaban utilizando sus cámaras de manera similar. En 1935, el Gobierno de Estados Unidos se volvió a esos fotógrafos para que colaboraran en la lucha contra la depresión económica. Entre las muchas reparticiones que el presidente Franklin D. Roosevelt realizó por disposición ejecutiva figuró la

Resettlement Administration, encargada de llevar ayuda financiera a los miles de trabajadores rurales empujados fuera de sus tierras por la sequía en las zonas polvorientas de los estados centrales del país o por la competencia que suponían las prácticas de una agricultura mecanizada. La nueva repartición fue dirigida por Rexford G. Tugwell, subsecretario de Agricultura y anterior profesor de Economía en la Columbia University. Como jefe de su Sección histórica, Tugwell designó a quien había sido estudiante suyo y ahora colega, Roy E. Stryker, con el encargo de dirigir un amplio programa fotográfico, que documentaría no sólo las actividades de la repartición, sino también, y en profundidad, la vida rural norteamericana. En 1937 la repartición pasó a integrar el Departamento de Agricultura, con la denominación de Farm Security Administration (FSA).

Walker Evans fue uno de los primeros fotógrafos contratados. Continuó allí su interés por la forma norteamericana y por el pueblo estadounidense. Viajó hacia el sur y documentó las condiciones de la tierra, el predicamento de los granjeros, sus casas, sus pertenencias, la forma como trabajaban, sus cultivos, sus escuelas, iglesias y tiendas. Con una cámara de 8 × 10 pulgadas [aproximadamente 21 × 25 cm] fotografió tiendas en los cruces de caminos, las calles de las pequeñas aldeas, los carteles en las paredes, los automóviles. Buena parte de lo que Evans fotografió era escuálido por sí mismo, pero su interpretación era siempre dignificada. Glenway Westcott puntualizó que

...otros han fotografiado maravillosamente escenas de escualidez, pero ésta ha sido una maravilla dispersa, que aparece o no en un millar de secciones periodísticas en rotograbado, etc. Aquí hay mucho de ello, y está todo junto: mobiliario, lámparas, fotos, ropa, sombreros, todo ello fantásticamente martirizado. Habitualmente Evans ha retirado el habitante de su vivienda, pero podemos deducirlo. Allí, a veces se ve, sobre la hierba agreste, la marca donde un conejo ha estado yaciendo, con hambre y estremecido. A nuestros hombres del campo les gustan los conejos... Para mí, ésta es mejor propaganda que lo que sería si no fuera estéticamente disfrutable. Es porque me gusta mirar que sigo mirando, hasta que la piedad y la vergüenza se apoderan de mí, inolvidablemente. Sobre casas viejas, soberbias y absurdas, ha caído —junto al descuido y a la decadencia— una iluminación de perla, sombras de marta cebellina, acentos tan ordenados como los de la música. Mírelo. Descubro que no me canso de ello. Obsérvese la vieja mansión en la que la podredumbre de la madera aparece como la marca de una suerte de beso.⁸

Dorothea Lange, que en 1935 se unió al equipo de la Resettlement Administration, tenía un estudio de retratos en San Francisco. Durante la depresión económica le preocupó ver las colas para comida donde se agrupaban quienes carecían de hogar y empleo, y así resolvió fotografiarlos para que otros pudieran también sentir la compasión que ella sentía tan profundamente. Sus tomas fueron exhibidas por Willard Van Dyke, del grupo f/64, en su galería de Oakland. Allí fueron vistas



WALKER EVANS, *Garage, Atlanta (Georgia)*, 1936. Gelatino-bromuro, The Library of Congress, Washington, D.C.



WALKER EVANS, *Allie Mae Burroughs, esposa de un cosechador de algodón, Hale County (Alabama)*, 1936. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York



WALKER EVANS, *Habitaciones de limpieza y comida en el hogar de Floyd Burroughs, Hale County (Alabama)*, 1936. Gelatinobromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York



DOROTHEA LANGE, *Campo tractorizado, Childress County (Texas)*, 1938. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York



BEN SHAHN, *Miembro del Plan de Rehabilitación, Boone County (Arkansas)*, 1935. Gelatinó-bromuro, Fogg Art Museum, Cambridge (Massachusetts)

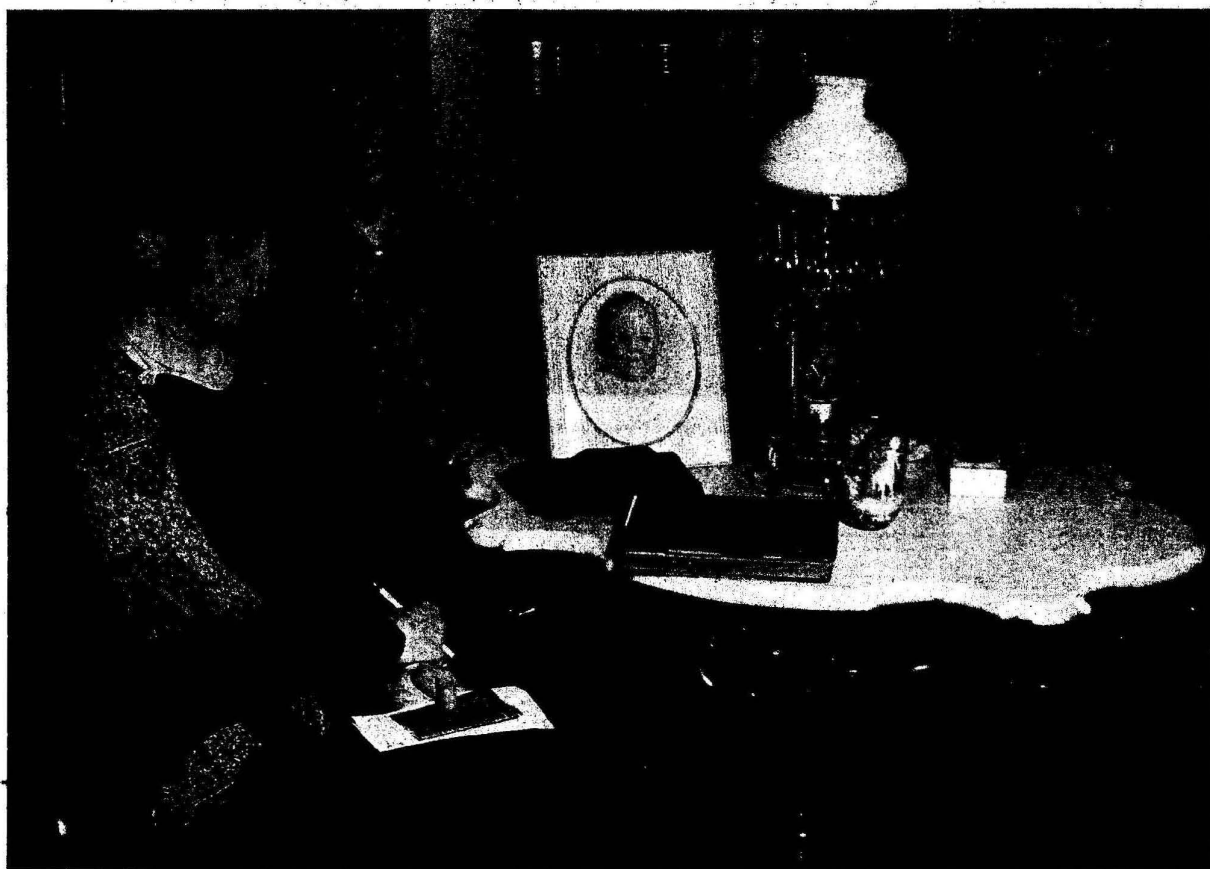
por Paul S. Taylor, un profesor de Economía de la Universidad de California, quien se sintió tan impresionado que utilizó esas fotografías para ilustrar un informe que estaba realizando sobre los problemas laborales y agrícolas dentro del Estado de California. Tal informe fue leído por Tugwell y Stryker, quienes invitaron a Lange a que se uniera a su proyecto. Las fotografías que ella realizó sobre la migración de los trabajadores —con automóviles desvencijados y sobrecargados en las autopistas, viviendo en tiendas de campaña, plantadas junto a los vertederos de la basura urbana, o en campamentos transitorios, o trabajando en los campos— son a un tiempo un documento preciso y un comentario emotivo, porque ella tenía una profunda actitud de compasión y de respeto hacia aquéllos.

Lange podía conseguir que una casa campesina desierta, abandonada entre una gran superficie de tierra arada por máquinas, fuera una elocuente definición de la frase «liquidada por el tractor», que estaba en labios de centenares de granjeros despojados. La fotografía que hizo de una madre que debió migrar y que aparece rodeada por sus hijos, amontonados en una tienda de campaña, fue la imagen más reproducida de todas las que produjo la FSA. Ella misma escribió:

Mi enfoque se basa en tres consideraciones. Ante todo: ¡manos afuera! Aquello que yo fotografíe, no lo perturbo ni lo modifico ni lo arreglo. En segundo lugar: un sentido del lugar. Lo que yo fotografíe, procuro representarlo como parte de su ambiente, como enraizado en él. En tercer lugar: un sentido del tiempo. Lo que yo fotografíe, procuro mostrarlo como poseedor de una posición dada, sea en el pasado o en el presente.⁹

El pintor Ben Shahn realizó centenares de fotografías para Stryker con una cámara de 35 mm, dotada de un visor girado a un ángulo recto, con lo que podía fotografiar a personas sin que ellas lo advirtieran. Tales retratos informales parecen superficialmente ser instantáneas; son imágenes fugitivas, y sin embargo muchas de ellas son sólidas, hasta esculturales, con una cercana afinidad a la obra de Henri Cartier-Bresson, a quien Shahn admiraba enormemente.

El radio de acción para el proyecto de la FSA incluyó a toda la América rural. La pequeña aldea es parte tan integral de nuestra red agrícola que no podía ser omitida. En los millares de fotografías de la FSA, el escritor Sherwood Anderson encontró bastante material para hacer un libro de fotos, *Home Town*,¹⁰ mostrando el lado positivo de una vida comunitaria típicamente norteamericana.



MARGARET BOURKE-WHITE, *Club de conversación*. Del ensayo fotográfico «Muncie, Indiana», en la revista *Life*, 10 de mayo de 1937. © Life Magazine/Time Inc.

Durante sus siete años de existencia, hasta que todos sus recursos fueron incorporados a la Office of War Information, durante la Segunda Guerra Mundial, el proyecto de la FSA empleó a Arthur Rothstein, Russell Lee, John Vachon, Theodor Jung, Paul Carter, Marion Post Wolcott, Jack Delano, Carl Mydans y John Collier Jr., además de los mencionados Evans, Lange y Shahn. El conjunto de esa obra, que está ahora en la Biblioteca del Congreso en Washington, es notablemente coherente y sin embargo es también individual. Cada fotógrafo contribuyó al proyecto; mientras trabajaban juntos y compartían problemas comunes, todos se ayudaron entre sí. El alcance de la documentación y su propósito general fueron controlados y guiados por Stryker, quien señaló a los fotógrafos cuáles eran los antecedentes sociológicos y económicos de sus respectivos encargos, estimulando su imaginación y alentando su curiosidad. Como él mismo no era fotógrafo, Stryker dejó sabiamente a sus fotógrafos individuales los problemas de equipo, técnica o estilo visual. Señaló:

El documental es un enfoque y no una técnica; es una afirmación y no una negación... La actitud documental no es el rechazo de elementos plásticos, que deben seguir siendo criterios esenciales en toda obra. Solamente da a esos elementos su limitación y su dirección. Así, la composición se transforma en un énfasis, y la precisión de línea, el foco, el filtro, la atmósfera —todos esos componentes que se incluyen en la ensoñada penumbra de la «calidad»—, son puestos al servicio de un fin: hablar, con tanta elocuencia como sea posible, de aquello que debe ser dicho en el lenguaje de las imágenes.¹¹

El enfoque documental fue procurado ansiosamente en otros sitios. Margaret Bourke-White, que había obtenido una envidiable reputación fotografiando a la industria para las revistas *Fortune* y *Life*, produjo con el escritor Erskine Caldwell un examen fotográfico del sur norteamericano en el libro *You Have Seen Their Faces* [Habéis visto sus rostros] (1937).¹² Once páginas de *Life*, en la edición fechada el 10 de mayo de 1937, fueron dedicadas a sus fotografías de Muncie (Indiana), la ciudad seleccionada por Robert y Helen Lynd para su estudio sociológico *Middletown*, publicado en 1927. El ensayo fotográfico de Bourke-White fue presentado como «un importante documento norteamericano»; mostraba el aspecto de la ciudad, desde la superficie y desde el aire, así como los hogares de los ricos y de los pobres; ésa fue una muestra representativa, y desusadamente gráfica, sobre una comunidad norteamericana.

La ciudad de Nueva York encontró a su intérprete en Berenice Abbott, quien en 1929 decidió abandonar su estudio en París, donde había producido muchos notables retratos de artistas y escritores, y regresar a Estados Unidos. Impresionada por la vida compleja y continuamente variada de Nueva York, emprendió la tarea de fotografiar no sólo el aspecto exterior de la metrópolis, sino su espíritu. Al comienzo trabajó sola, y des-



BERENICE ABBOTT, *Wall Street, Nueva York*, 1933. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York

pués con los auspicios del programa artístico en la Work Progress Administration (WPA; una repartición iniciada en 1935 por el Gobierno Roosevelt, para la ayuda social y la creación de trabajo). Los negativos y un conjunto de copias están ahora en el Museo de la Ciudad de Nueva York; son un material histórico esencial, porque no existen ya muchos de los lugares importantes que ella fotografió. Una selección de su obra fue publicada en forma de libro, en 1939, con el título *Changing New York*.¹³ Allí escribió:

Hacer el retrato de una ciudad es el trabajo de una vida y ninguna foto es suficiente, porque la ciudad está cambiando siempre. Todo lo que hay en la ciudad es parte de su historia: su cuerpo físico de ladrillo, piedra, acero, vidrio, madera, como su sangre vital de hombres y mujeres que viven y respiran. Las calles, los paisajes, los panoramas, la mirada a vista de pájaro y la hecha a vista de gusano, lo noble y lo vergonzoso, la vida elegante y la inferior, la tragedia, la comedia, la pobreza, la riqueza, las poderosas torres de los rascacielos, las fachadas innobles de los barrios bajos, la gente que trabaja, la gente en el hogar, la gente ociosa...¹⁴

En su manual de instrucciones *A Guide to Better Photography*, Abbot aconseja al fotógrafo que utilice una cámara tan grande como le sea posible, para que el documento sea abundante en detalles y rico en información. Tales fotografías pueden ser leídas: no son ilustraciones, sino un auténtico material de fuentes.

W. H. F. Talbot observó en *The Pencil of Nature* que

...frecuentemente ocurre, además —y éste es uno de los encantos de la fotografía—, que el operador mismo descubre en un examen posterior, y quizá mucho después, que ha descrito muchas cosas que no advirtió en su momento. A veces en los edificios se encuentran inscripciones y fechas, o algunos letreros impresos, mayormente irrelevantes, se descubren sobre esos muros...¹⁵

Es significativo que, una y otra vez, el fotógrafo documental incluya en su imagen las palabras impresas y los garabatos hechos en las paredes. Muchos fotógrafos, durante la amargura de la década de 1930, eligieron señalar el contraste entre los lemas publicitarios escritos en vallas y la prueba en contrario que ofrecía la cámara. Un signo, fotografiado como objeto, traduce un mayor impacto que la transcripción literal de las palabras que lo componen.

Por reveladora o hermosa que pueda ser una foto documental, no se puede sostener sólo con su imagen. Paradójicamente, antes de que una fotografía pueda ser aceptada como documento, debe a su vez estar documentada: situada en el tiempo y en el espacio. Esto puede ser eficazmente hecho por el contexto, por la inclusión de lo familiar junto a lo raro, sea en una imagen o en dos imágenes emparejadas. Una serie de fotografías, presentada en sucesión sobre las paredes de una exposición o en las páginas de un libro, puede ser mayor que la suma de sus partes. Así, en el volumen *American Photographs*, editado en 1938 por el Museo

de Arte Moderno cuando se realizó su exposición, Walker Evans dispuso sus fotos en dos series separadas y confió en la secuencia de sus imágenes para mostrar en la primera parte «la fisonomía de una nación» y en la segunda «el hecho continuo de una expresión nacional norteamericana». Cada foto estaba numerada y los títulos objetivos se aportaban al final de cada sección. En una obra de colaboración con el escritor James Agee, titulada *Let Us Now Praise Famous Men* [Elogiemos a hombres famosos] (1941), Evans agrupó sus fotografías al comienzo del libro, frente a la misma página de titulares.¹⁶ Estaban presentadas sin una sola palabra de explicaciones. Eran, como lo escribiera Agee, «...no ilustrativas. Ellas y el texto son iguales, mutuamente independientes, plenamente colaboradores».

En contraste con la austeridad de ese diseño de libro, Dorothea Lange y Paul S. Taylor, en *An American Exodus* (1939), presentaron una estrecha relación entre imagen y palabra, con fragmentos de conversaciones escuchadas de cerca o de lejos en el momento en que se realizó cada foto: un enfoque que por sí mismo es ya totalmente documental.¹⁷ Otro recurso fue utilizado en *Land of the Free* [Tierra de los libres] (1938), una colección de fotos documentales, salidas mayormente de las carpetas de la FSA, a la que Archibald MacLeish agregó una «banda sonora» en forma de poema.¹⁸ El escritor explicó que

El propósito original había sido escribir algún tipo de texto para el que estas fotografías sirvieran de comentario. Pero tan grandes eran la energía y la vida terca e interior de estos documentos norteamericanos, que el resultado fue una inversión de ese plan.

En todas estas publicaciones, así como en muchas otras de índole similar, la característica principal es que las fotografías afirman su independencia. No se trata de ilustraciones. Transportan su mensaje como lo hace el texto.

En Alemania, en 1910, August Sander, un fotógrafo retratista profesional inició un programa ambicioso: la producción de un amplio atlas de tipos humanos alemanes, pertenecientes a todas las clases de la estructura social. No buscó a la personalidad individual, sino a quien fuera representativo de diversas profesiones, de oficios o de negocios, así como a integrantes de grupos sociales y políticos. Llamó a su proyecto «Hombre en el Siglo Veinte». En 1929 se publicó el primero de una serie de veinte tomos proyectados con las fotos de Sander, bajo el título *Anlitz der Zeit* [El rostro de nuestro tiempo].¹⁹ No aparecieron después otros tomos, porque las inferencias políticas de ese material disgustaron al régimen nazi, lo que llevó a la destrucción de las placas correspondientes al libro y de otros 40.000 negativos.

«Documental», en el sentido en que lo hemos escrito, ha sido un término aceptado como la definición de



AUGUST SANDER, *Hombre sin empleo*, Colonia, 1928. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York

un estilo. Tras la Segunda Guerra Mundial, el movimiento ha perdido ímpetu, en cuanto a sentido organizativo. Sus principios fueron absorbidos y se hicieron esenciales dentro del fotoperiodismo, y especialmente dentro del estilo de reportaje objetivo cultivado por la televisión. Para la palabra «documental» se han sugerido sustituciones: «histórico», «objetivo», «realista».

Aunque tales cualidades están contenidas dentro de lo «documental», ninguna de ellas trasmite su profundo respeto por los hechos, unido al deseo de crearla interpretación básicamente subjetiva del mundo en que vivimos, una combinación que marca las mejores instancias de la fotografía documental.



W. EUGENE SMITH, *La hilandera*, 1951. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York. Del ensayo fotográfico «Aldca española», en *Life*, 9 de abril de 1951. © *Life Magazine/Time Inc.*

14 • FOTOPERIODISMO

Casi contemporáneos con la invención de la fotografía fueron el nacimiento y el fenomenal crecimiento de la prensa ilustrada. La primera revista semanal que dio preferencia a las fotos sobre el texto fue *The Illustrated London News*, fundada en 1842. Fue seguida rápidamente por *L'Illustration* (París), la *Illustrirte Zeitung* (Leipzig), *L'Illustrazione Italiana* (Milán), *Gleason's Pictorial Drawing-Room Companion* (Boston), *Harper's Weekly* (Nueva York), *Frank Leslie's Illustrated Newspaper* (Nueva York), *Revista Universal* (México), *A Ilustração* (Río de Janeiro), *Illustrated Australian News* (Melbourne) y muchas otras. De hecho, prácticamente todos los países contaron con revistas profusamente ilustradas, impresas en rotativas de alta velocidad y con tiradas que llegaban a los cien mil ejemplares por edición. Las ilustraciones eran invariablemente grabados en madera, sobre bocetos hechos a partir de dibujos, pinturas o, muy ocasionalmente, a partir de fotografías. Los grabadores no eran artistas, sino técnicos competentes, que seguían con sus buriles las líneas que el dibujante hiciera sobre el bloque de madera, quitando el material de cada una de sus líneas. Con tanta fidelidad seguían esos grabadores el dibujo, que para ganar tiempo el bloque era a veces dividido en segmentos, los cuales eran trabajados por manos diferentes y luego nuevamente reunidos. Dado que había que realizar un dibujo en cada caso, no resultaba ventajoso utilizar fotografías. Los poco grabados en madera que se hicieron sobre fotografías y que se publicaron en revistas a mediados del siglo XIX carecen habitualmente de calidad fotográfica, como se puede observar si se compara la foto del general Ulysses Simpson Grant, en su cuartel central de City Point (Virginia), con la reproducción publicada en la revista *Harper's Weekly* del 16 de julio de 1864. Solamente una línea de crédito, «Fotografía por Brady», revela su origen fotográfico.

El motivo de que la fotografía tuviera tan escaso impacto sobre la prensa ilustrada fue mayormente tecnológico, pero también estilístico. El público lector se había acostumbrado a los grabados sobre madera, y los directores no veían motivo para modificar un sistema periodístico colectivo que había obtenido éxito. El material de texto era compuesto a la manera tradicional, y los grabados en madera, que poseían su relieve y eran

confeccionados en bloques, exactamente a la altura de las letras de imprenta, se colocaban en los moldes de página, junto a los textos. Hasta la década de 1880 no existió un proceso fotomecánico que permitiera imprimir esos bloques en relieve y el texto en máquinas rotativas rápidas, aunque desde el nacimiento mismo de la fotografía se realizaron muchos experimentos para reproducir con tinta la imagen fotográfica.

En sus experimentos en 1826, Niepce se preocupó por elaborar una técnica de reproducción fotomecánica, como medio de registrar la imagen de la cámara en una placa de peltre que pudiera ser impresa igual que lo que se realiza con un grabado en cobre. Poco después que se difundiera el proceso del daguerrotipo, las placas de cobre plateado fueron convertidas en placas con relieve, de las que se podían hacer impresiones sobre papel. Una litografía satírica de 1839 realizada por Théodore Maurisset, con el epígrafe *Daguerrotypomanie*, muestra a Alfred Donné trabajando con la cámara, la botella de aguardiente y una prensa de grabador. Para que las placas sirvieran en una impresión, Donné eliminaba las zonas de plata clara, que entonces retenían tinta, y luego hacía la impresión en forma igual a la de un grabado. El 3 de setiembre de 1839 mostró ejemplos de su trabajo a la Academia de Ciencias en París, si bien rehusó divulgar su proceso. De forma independiente, Josef Berres de Viena elaboró un proceso similar. En *Phototyp*, un folleto de edición privada, que contenía cinco placas y un breve texto, y que estaba fechado el 3 de agosto de 1840, llamó la atención sobre una vista de la catedral de San Esteban, en Viena, siendo la placa de mayor éxito, a partir de la que tiró «muchos centenares» de copias.

La técnica fue mejorada por el francés Hippolyte-Louis Fizeau, quien introdujo dos innovaciones: aumentó mediante el reciente proceso *electrotype* los puntos luminosos de la placa de daguerrotipo grabada, y utilizó la técnica del grabador de aguatinas, consistente en granular la placa para que las secciones hundidas retuvieran tinta, según sus diferentes proporciones. Espolvoreó la placa con resina en polvo, previamente calentada para que los granos se adhirieran a la superficie, y luego la grabó. Para la segunda serie de las *Excursions daguerriennes*, de Lerebours (1843), Fizeau grabó tres

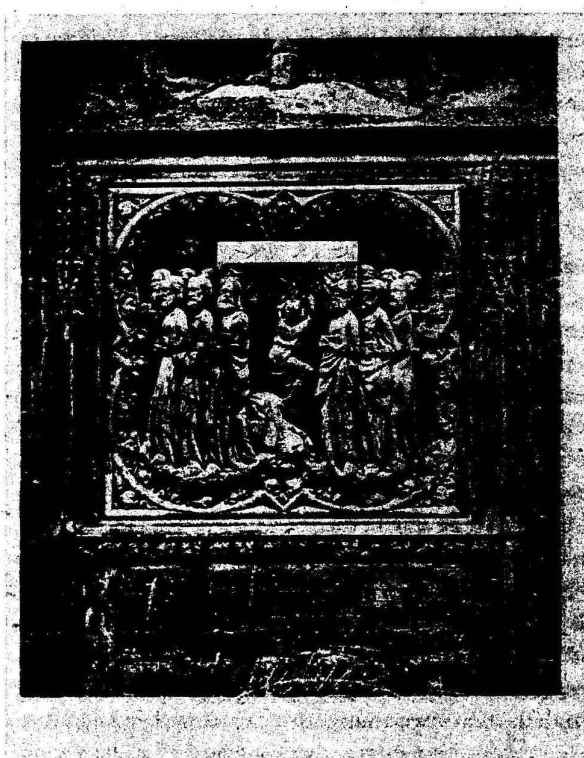


Anónimo, *General U.S. Grant*, 1864. Gelatino-bromuro sobre negativo original, National Archives, Washington, D.C. A la derecha: grabado en madera, *Harper's Weekly*, 16 de julio de 1864

«El funeral de la Virgen», *bajorrelieve en la catedral de Notre Dame, París*, ca. 1841. Copia sobre un daguerrotipo, convertido a placa grabada por el proceso Fizeau, de N.-M.-P. Lerebours, *Excursions daguerriennes* (París, 1843), The Metropolitan Museum of Art, Nueva York

placas de daguerrotipo. Sin embargo, no llegó a hacerse un uso amplio de ese proceso.

Se llegó a técnicas más logradas de reproducción fotomecánica con la adaptación del proceso de negativo y positivo. El mismo W. H. F. Talbot, desalentado ante la inestabilidad de sus calotipos, continuó la obra de Donné, Berres y Fizeau. En 1852 patentó un método para grabar placas de acero, de las que se podían hacer copias con tinta de imprenta. Primero recubría las placas con gelatina, a la que había agregado bicromato de potasio. Sobre esas placas sensibilizadas colocaba un objeto —una hoja de planta o una espiga de trigo— y las exponía a la luz. Todas las zonas, excepto las cubiertas por ese objeto, quedaban insolubles ante la acción de la luz. Luego Talbot lavaba la placa y la imagen quedaba revelada sobre el metal, el cual luego se grababa. Los objetos de mayor tamaño planteaban un problema: las zonas grabadas eran demasiado grandes para



retener la tinta. Así que dividió esas zonas en pequeños puntos, mediante una doble exposición de la placa ante una gasa doblada, con trama tan fina que a la distancia parecía ser uniforme. En su patente sugirió que la gasa podría sustituirse con una hoja de vidrio, a la que se había dibujado una retícula de líneas muy finas y entrecruzadas.

En 1858, Talbot mejoró su proceso espolvoreando con resina la gelatina bicromada, siguiendo así en principio la técnica de Fizeau. El resultado, que Talbot denominó *grabado fotoglífico*, se convirtió en el fundamento básico del *fotograbado*, el proceso de artes gráficas que tanto prefirieron Emerson y los fotógrafos artísticos de finales de siglo como medio para la presentación directa de su obra.

Un tercer proceso, la *fotolitografía*, fue perfeccionado en 1855 por Alphonse-Louis Poitevin, quien descubrió que los coloides bicromados, además de ser relativamente insolubles al ser expuestos a la luz, aceptaban también la tinta grasa de imprenta, sólo en las zonas no expuestas, mientras las expuestas rechazaban el agua. Recubrió una piedra litográfica con albúmina bicromada, la expuso a la luz debajo de un negativo, lavó la albúmina no endurecida e imprimió con la piedra, utilizando una prensa litográfica convencional. Vendió este proceso al litógrafo parisino Rose-Joseph Lemerrier, quien así realizó notables reproducciones de obras de arte, particularmente de arquitectura y escultura. Una variante, el *colotipo*, daba copias de exquisita calidad tonal y grano sumamente fino. Tal como fuera perfeccionado en 1868 por Josef Albert, de Munich, ello dependía de la gelatina bicromada: se producía un grano fino al calentar la placa recubierta, con lo que la superficie de gelatina quedaba reticulada. Bajo el nombre de *albertipo* se hizo internacionalmente popular, en especial para la reproducción de pinturas.

Otro proceso para reproducir en facsímil la imagen fotográfica fue el *woodburytype*, inventado en 1866 por el fotógrafo inglés Walter Bentley Woodbury, quien copió negativos sobre gelatina sensibilizada con bicromato de potasio. La gelatina expuesta, al ser «revelada» en agua caliente, se convirtió en un registro de sombras y brillos en relieve. Un molde de tales contornos se preparó apretando un bloque de plomo contra el relieve de gelatina, en una potente prensa hidráulica. La placa en relieve resultante fue recubierta por una tinta similar a una jalea; el papel se presionaba contra ella, con lo que se obtenía un perfecto facsímil de la fotografía, con variaciones de tono reproducidas por las variaciones correspondientes en el grosor de ese depósito de tinta. No llegó a inventarse procedimiento mejor para la reproducción facsimilar de fotografías con tinta. Pero el *woodburytype* quedó obsoleto, porque era difícil de manipular y porque cada impresión debía ser recordada a mano hasta el tamaño de la placa, ya que la tinta

gelatinosa en exceso se desbordaba durante la impresión.

Todos estos procesos —el fotograbado, la fotolitografía, el colotipo, el *woodburytype* y docenas de sus variantes— tenían una desventaja común: no podían ser aplicados a la impresión sobre papel, junto a los tipos de letra. Aunque tales procesos pudieran hacer posible la reproducción de fotografías en cantidad, las hojas impresas debían ser encuadradas separadamente dentro de libros o revistas, o en lugar de ello las hojas de papel debían pasar separadamente por dos operaciones de impresión, una para texto y otra para imágenes. Por este motivo esos procesos no pudieron adoptarse para la edición de periódicos y revistas, lo cual requería una impresión rápida en rotativas, con miles de ejemplares por hora.

En la década de 1880, la invención de la placa de autotipia o cliché hizo posible esa operación, lo cual supuso una revolución para las revistas ilustradas. La letra de imprenta se compone de moldes en relieve. Como con un sello de goma, la tinta moja las partes salientes. Para imprimir fotografías tal como se hacía con tipos de letra, era necesario un método por el cual las zonas blancas quedaran hundidas y las oscuras al mismo nivel que las letras. El principio antes descubierto por Talbot —la doble exposición de una pantalla de fina retícula ante una imagen fotográfica— fue utilizado ahora para la producción de esos bloques en relieve, lo cual estuvo a cargo de varios experimentadores, en especial Frederick Eugene Ives, Stephen Henry Horgan y Max Levy en Estados Unidos, y Georg Meisenbach en Alemania. Básicamente, el proceso convierte a la foto u otro tipo de imagen o diagrama en una serie de puntos, formados por la intersección de las líneas que se cruzan sobre la pantalla. Esos puntos aparecen en variados tamaños, según los tonos de las fotografías originales. Se hace primero una copia en negativo de la foto, mediante una cámara, dentro de la cual está la pantalla del cliché. Este negativo queda impreso sobre una chapa metálica recubierta con gelatina bicromada. Los puntos del negativo permiten la penetración de la luz, convirtiendo en insoluble la sustancia adherida; cuando a continuación la placa es sometida a un ácido, cada uno de los puntos queda en la superficie de la placa, que luego es montada a la misma altura que las líneas de letras, mediante bloques de madera. En la impresión final no se notan las agrupaciones de puntos, sino que aparecen como tonos de gris.

Esta importante invención fue perfeccionada precisamente en el momento en que se producía la mayor revolución desde que la fotografía fuera creada en 1839. Las placas secas, la película flexible, las emulsiones sensibles a los diversos colores; las lentes anastigmáticas, las cámaras manuales, hacían ahora posible la producción de fotografías con mayor rapidez, con mayor faci-



WILLIAM HENRY FOX TALBOT, *Espigas de trigo*, ca. 1852. Fotograbado realizado colocando las espigas de trigo sobre una placa de metal fotosensitiva y luego grabada, The Museum of Modern Art, Nueva York

lidad y con una mayor variedad de motivos que en ningún momento anterior. El proceso técnico del cliché permitió que esas fotos fueran reproducidas de manera económica, y en cantidades ilimitadas, para libros, revistas y periódicos. Toda la economía de la fotografía periodística quedó modificada al iniciarse el proceso del cliché.

El *Illustrirte Zeitung* [Diario Ilustrado] de Leipzig publicó dos fotos instantáneas en su edición del 15 de marzo de 1884. Habían sido realizadas por Ottomar Anschütz sobre las maniobras del ejército alemán y fueron impresas según clichés grabados por Georg Meisenbach. El director señaló:

Por vez primera vemos dos instantáneas impresas al mismo tiempo en la impresora periodística... La fotografía ha abierto nuevas sendas. Su lema es ahora la «velocidad» en todo sentido, tanto para realizar como para reproducir fotografías. Las antiguas técnicas han quedado tan superadas como la diligencia lo ha sido por el ferrocarril.

Sin embargo, la adopción del cliché fue lenta, debido más a motivos estilísticos que técnicos. Los lectores preferían los grabados en madera como más «artísticos». Cuando se le entrevistó sobre ello en 1893, el director del *Illustrated London News* manifestó: «Creo que el público se cansará, con el tiempo, de la mera reproducción de fotografías... Mi intención es presen-

tar en las páginas del *Illustrated London News* más grabados en madera que lo que se ha publicado en el pasado».¹

Pero cuando se necesitó la sensación de presencia y de autenticidad, la «mera reproducción de una fotografía» podía conseguir una convicción inalcanzable para el grabado en madera. Al cumplirse en 1886 el centenario del nacimiento del científico francés Michel-Eugène Chevreul, el hijo de Nadar, llamado Paul, realizó una serie de 21 fotos suyas, en conversación con su secretaria y con Nadar (padre), que fueron publicadas como «entrevista en fotos» en *Le Journal Illustré*, edición fechada el 5 de setiembre de 1886. Un taquígrafo anotó las palabras que Chevreul pronunciaba en el momento de cada foto, y esos textos fueron publicados como epígrafes. Una segunda entrevista en fotos fue realizada dos años más tarde sobre el general Georges Boulanger; algunas de esas fotos eran circulares, y fueron tomadas con una de las primeras cámaras Kodak. La utilización de tantas fotos no habría sido posible sin la cámara manual y la facilidad de reproducción que permitía el proceso del cliché. Hasta 33 clichés, con fotografías en secuencia realizadas por Alexander Black, y dispuestas como si fueran cuadros de una película cinematográfica, ilustraron su cuento corto *Miss Jerry*, que se publicó en *Scribner's Magazine* en 1895.



OTTOMAR ANSCHÜTZ, *Maniobras del Ejército cerca de Hamburgo*. Reproducción fotomecánica a medio-ono según el proceso Meisenbach de impresión por relieve, en el *Illustrierte Zeitung*, Leipzig, 15 de marzo de 1884



5. — Je n'ai jamais bu que de l'eau et pourtant je suis président de la Société des vins d'Anjou, — mais président honoraire seulement! »



6. — C'est là l'inconvénient de cette philosophie du jour, de cette philosophie de rhéteurs, de grands diseurs de riens. On se contente de mots et de paroles creuses... »

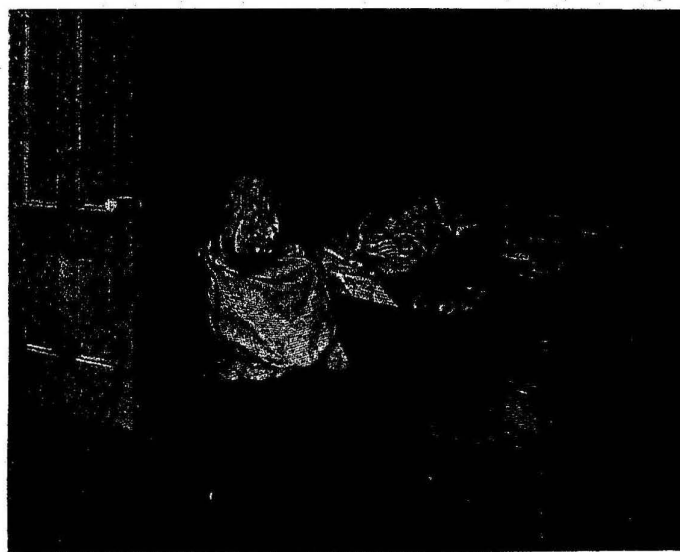
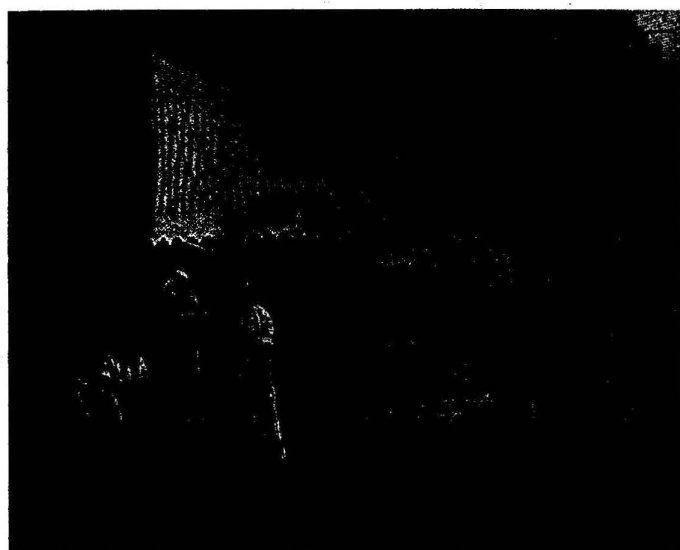
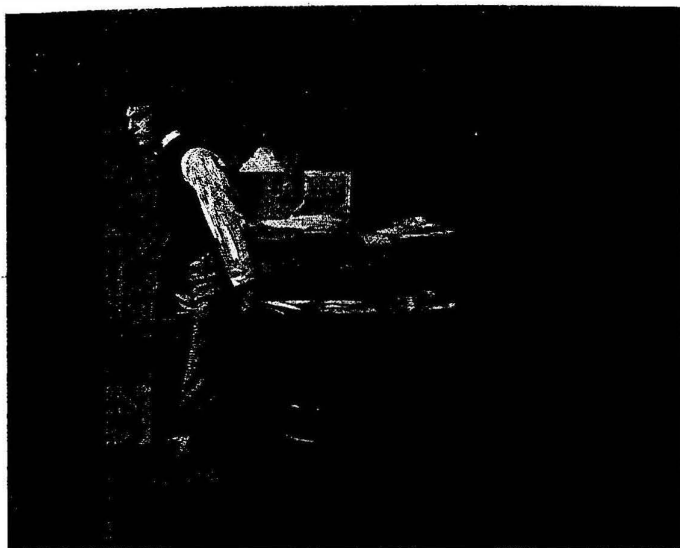


7. — Remarquez que je suis loin de blâmer ce que je ne puis expliquer; mais je vous dirai qu'il faut qu'on me prouve, qu'il faut que je voie. »



8. — Alors, puisqu'ils nous affirment qu'ils dirigent, à leur volonté, leur ballon, qu'ils viennent me prendre ici, à cette fenêtre, tous les jours de séance à l'Institut et qu'ils me ramènent! Cela m'évitera de descendre et de monter mes deux étages d'escaliers. »

PAUL NADAR, «El arte de vivir cien años». Tres entrevistas con Chevreul en la víspera de sus 101 años. De *Le Journal Illustré*, 5 de setiembre de 1886



ALEXANDER BLACK, *Tres escenas de la obra fotográfica «Miss Jerry»*. De la revista *Scribners*, vol. 18, 1895, p. 357

«Primordialmente, mi propósito fue ilustrar el arte con la vida... Tras plantear una combinación de la ficción y la fotografía, cada una de ellas con debida consideración a las exigencias de la otra, comenzó a quedar en claro que las fotos debían hacer algo más que ilustrar. Ante todo, las fotos debían ser primarias y los textos secundarios. Asimismo, las fotos no debían ser artísticas, en el sentido que les daría un ilustrador, sino simplemente el arte del *tableau vivant*, más la ciencia de la Fotografía. Si la función del arte es traducir a la naturaleza, el privilegio de la fotografía es transmitirla. Pero en este caso, los *tableaux vivants* debían progresar, y el efecto de realidad podía surgir no ya de la acción en suspenso de imágenes aisladas, sino de la combinación de muchas de ellas.»—Alexander Black



WILLIAM WARNECKE, *Atentado contra el alcalde William J. Gaynor de Nueva York*, 1910. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York

La primera revista ilustrada que haya sido planificada para utilizar exclusivamente fotos parece haber sido *Illustrated American*. En su primera edición, con fecha 22 de febrero de 1890, el editor manifestó que «su especial finalidad será desarrollar las posibilidades, todavía casi inexploradas, de la cámara y de los diversos procesos que reproducen la obra de la cámara». La edición contenía 6 fotos de la Armada de Estados Unidos, 21

de la exposición del Westminster Kennel Club, 8 de la oficina de Correos de Chicago, 15 de una producción de *A vuestro gusto* de Shakespeare, 6 de diversos lugares históricos en Bordentown (Nueva Jersey), 14 para ilustrar un viaje a Brasil, 5 sobre los últimos modelos en sombreros para damas. En una edición posterior, y sobre un conjunto de 12 fotografías relativas a la Biblioteca Pública de Chicago, los editores señalaron:



SAM SHERE, *La explosión del «Hindenburg» en Lakehurst (Nueva Yersey), 1937*. Cortesía del International News Service

«Estos no son bocetos de fantasía; son la vida real de un lugar, reproducido sobre el papel, y dicen más de lo que podrían expresar las palabras sobre la inmensa utilidad de la institución».

Pero el *Illustrated American* descubrió que no podría apoyarse sólo en las fotos. En los meses siguientes aparecieron cada vez más palabras en sus páginas, hasta que perdió su carácter de origen.

Los periódicos quedaron retrasados frente a las revistas en su utilización de fotografías. Obviamente, no todas las noticias son fotogénicas. Los diplomáticos sentados en derredor de una mesa podrán estar reformando el mundo, pero será muy raro el fotógrafo que pueda hacer sentir al lector las tensiones subyacentes en una reunión de ese tipo. El drama inmediato de los accidentes, las emociones exageradas que reflejan los rostros ante un desastre o un delito, la acción violenta y fugaz de los deportes, son motivos que la cámara puede transmitir vívidamente. El fotógrafo no necesita tanto del artificio, de la sutileza de luz y sombra, de un sentido de composición, como de audacia, nervios resistentes y de un dominio de su cámara que sea tan completo como para que manejarla sea ya un reflejo automático.

Aunque la técnica del nuevo fotógrafo no difiere en mucho de la de cualquier otro operador, las exigencias especiales que se formulan sobre su habilidad, su audacia o su inventiva para conseguir fotos desacostumbradas hacen de su trabajo una categoría especial.

Sentir el instante exacto en que debe apretarse el botón del obturador es algo que se convierte en instintivo. Una vacilación de un segundo, y una primicia gráfica puede perderse. Cuando William Warnecke, del *World* de Nueva York, se hizo cargo de un trabajo de rutina, fotografiando al alcalde William J. Gaynor de Nueva York, que partía de vacaciones a Europa en 1910, llegó tarde a su tarea y los otros fotógrafos ya se habían ido. De prisa pidió al alcalde que le concediera una pose de último minuto. Justo entonces un asesino disparó dos tiros de revólver contra el alcalde. En medio de la confusión, Warnecke permaneció tranquilo y fotografió el truculento instante en que la víctima —que afortunadamente no recibió heridas mortales— se desvanecía en brazos de un compañero.

El azar da a menudo su oportunidad a los fotógrafos de noticias, pero las grandes fotografías periodísticas no se realizan accidentalmente. Veintidós fotógrafos,



FELIX H. MAN, *Mussolini*. Ensayo fotográfico publicado en el *Münchner Illustrierte Presse*, 1.º de marzo de 1931

que representaban a periódicos de Nueva York y de Filadelfia, se reunieron en Lakehurst (Nueva Jersey), el 6 de mayo de 1937, para cubrir una tarea de rutina: se esperaba al dirigible «Hindenburg», y aunque ésa era la undécima travesía transatlántica de la aeronave, el suceso se consideraba digno de noticia periodística. En el crepúsculo, el gran gigante de plata apareció majestuosamente desde el Atlántico, y los fotógrafos se disponían a componer «planos artísticos» cuando repentinamente aparecieron llamas en el casco. En sólo 47 segundos el dirigible cayó al suelo, reducido a un despojo retorcido y en llamaradas. En esos 47 segundos, cada uno de los 22 fotógrafos tomó imágenes que son todavía hoy memorables. Jack Snyder, del *Record* de Filadelfia, dijo:

He estado cargando mi cámara durante 16 años, pero nunca antes había tenido una oportunidad de hacer fotos realmente buenas. Esperé durante horas al «Hindenburg» bajo una lluvia torrencial, porque quería obtener un plano cercano. Pensé: «Me acercaré al mástil de amarre para ver cómo lo sujetan». Entonces sentí un crujido sobre mi cabeza, como algo que rugía, y después ¡BOOM! Se produjo una llamarada terrible y el calor chamuscó mi pelo.²

Corrió a refugiarse, pero no antes de apretar el botón del obturador. Otro fotógrafo trabajó tan rápido que arrojaba a sus pies los soportes de placas, tras hacer la

toma con sólo una de las dos placas que contenían, por el temor de que la excitación le llevara involuntariamente a una doble exposición. Un recadero recogió esos soportes, que fueron llevados en avión a Nueva York. Todos los diarios metropolitanos contaron esa tragedia, pero no con palabras, sino con imágenes, muchas de las cuales fueron ampliadas a un tamaño de media página. El *World-Telegram* de Nueva York publicó 21 fotos; el *Post* dedicó al caso 7 páginas de fotos, y el *Daily Mirror*, 9. Nunca un desastre había sido tan completamente cubierto por los fotógrafos.

Pero si los periódicos diarios utilizaban fotos de manera bastante esporádica, las ediciones dominicales las comenzaron a incluir en suplementos, impresos en tinta marrón mediante el *rotograbado* o *huecograbado*, que es una variante del fotograbado. Tal como la técnica fuera perfeccionada por Edward Mertens en Alemania, hacia 1904, la placa en relieve, que contenía las ilustraciones, era envuelta en derredor de un cilindro, mientras otro cilindro se ocupaba de los textos. Con esa imprenta en doble sistema, el *Freiburger Zeitung* imprimió diez mil ejemplares por hora para su edición de Pascuas de 1910. Posteriormente el texto fue reproducido fotomecánicamente en la misma placa de las ilustraciones, con lo que se eliminó el segundo cilindro.

MUSSOLINI BEI DER ARBEIT



Der Herr Diktator ist mit großem Interesse
an den Problemen der Weltwirtschaft

auch seine private Zeit nicht
vergisst

Der Herr Diktator ist mit großem Interesse
an den Problemen der Weltwirtschaft

erlaubt sich im Moment eine kleine
Pause von der Tagesarbeit

Der Herr Diktator ist mit großem Interesse
an den Problemen der Weltwirtschaft

erlaubt sich im Moment eine kleine
Pause von der Tagesarbeit

Der Herr Diktator ist mit großem Interesse
an den Problemen der Weltwirtschaft

erlaubt sich im Moment eine kleine
Pause von der Tagesarbeit

Es war die letzte Nacht des Jahres. Mussolini saß in der dunklen Stube des Hotel „Mussolini“ in der Via Veneto. Er war allein. Er hatte die Hand an den Mund und schaute nachdenklich in die Ferne. Er dachte an die vielen Stunden, die er in der letzten Nacht verbracht hatte. Er dachte an die vielen Stunden, die er in der letzten Nacht verbracht hatte. Er dachte an die vielen Stunden, die er in der letzten Nacht verbracht hatte.

Die große Nacht des Jahres. Mussolini saß in der dunklen Stube des Hotel „Mussolini“ in der Via Veneto. Er war allein. Er hatte die Hand an den Mund und schaute nachdenklich in die Ferne. Er dachte an die vielen Stunden, die er in der letzten Nacht verbracht hatte. Er dachte an die vielen Stunden, die er in der letzten Nacht verbracht hatte. Er dachte an die vielen Stunden, die er in der letzten Nacht verbracht hatte.

Die große Nacht des Jahres. Mussolini saß in der dunklen Stube des Hotel „Mussolini“ in der Via Veneto. Er war allein. Er hatte die Hand an den Mund und schaute nachdenklich in die Ferne. Er dachte an die vielen Stunden, die er in der letzten Nacht verbracht hatte. Er dachte an die vielen Stunden, die er in der letzten Nacht verbracht hatte. Er dachte an die vielen Stunden, die er in der letzten Nacht verbracht hatte.

Die große Nacht des Jahres. Mussolini saß in der dunklen Stube des Hotel „Mussolini“ in der Via Veneto. Er war allein. Er hatte die Hand an den Mund und schaute nachdenklich in die Ferne. Er dachte an die vielen Stunden, die er in der letzten Nacht verbracht hatte. Er dachte an die vielen Stunden, die er in der letzten Nacht verbracht hatte. Er dachte an die vielen Stunden, die er in der letzten Nacht verbracht hatte.

Die große Nacht des Jahres. Mussolini saß in der dunklen Stube des Hotel „Mussolini“ in der Via Veneto. Er war allein. Er hatte die Hand an den Mund und schaute nachdenklich in die Ferne. Er dachte an die vielen Stunden, die er in der letzten Nacht verbracht hatte. Er dachte an die vielen Stunden, die er in der letzten Nacht verbracht hatte. Er dachte an die vielen Stunden, die er in der letzten Nacht verbracht hatte.

Die große Nacht des Jahres. Mussolini saß in der dunklen Stube des Hotel „Mussolini“ in der Via Veneto. Er war allein. Er hatte die Hand an den Mund und schaute nachdenklich in die Ferne. Er dachte an die vielen Stunden, die er in der letzten Nacht verbracht hatte. Er dachte an die vielen Stunden, die er in der letzten Nacht verbracht hatte. Er dachte an die vielen Stunden, die er in der letzten Nacht verbracht hatte.

Die große Nacht des Jahres. Mussolini saß in der dunklen Stube des Hotel „Mussolini“ in der Via Veneto. Er war allein. Er hatte die Hand an den Mund und schaute nachdenklich in die Ferne. Er dachte an die vielen Stunden, die er in der letzten Nacht verbracht hatte. Er dachte an die vielen Stunden, die er in der letzten Nacht verbracht hatte. Er dachte an die vielen Stunden, die er in der letzten Nacht verbracht hatte.

Die große Nacht des Jahres. Mussolini saß in der dunklen Stube des Hotel „Mussolini“ in der Via Veneto. Er war allein. Er hatte die Hand an den Mund und schaute nachdenklich in die Ferne. Er dachte an die vielen Stunden, die er in der letzten Nacht verbracht hatte. Er dachte an die vielen Stunden, die er in der letzten Nacht verbracht hatte. Er dachte an die vielen Stunden, die er in der letzten Nacht verbracht hatte.

Die große Nacht des Jahres. Mussolini saß in der dunklen Stube des Hotel „Mussolini“ in der Via Veneto. Er war allein. Er hatte die Hand an den Mund und schaute nachdenklich in die Ferne. Er dachte an die vielen Stunden, die er in der letzten Nacht verbracht hatte. Er dachte an die vielen Stunden, die er in der letzten Nacht verbracht hatte. Er dachte an die vielen Stunden, die er in der letzten Nacht verbracht hatte.

Die große Nacht des Jahres. Mussolini saß in der dunklen Stube des Hotel „Mussolini“ in der Via Veneto. Er war allein. Er hatte die Hand an den Mund und schaute nachdenklich in die Ferne. Er dachte an die vielen Stunden, die er in der letzten Nacht verbracht hatte. Er dachte an die vielen Stunden, die er in der letzten Nacht verbracht hatte. Er dachte an die vielen Stunden, die er in der letzten Nacht verbracht hatte.

Die große Nacht des Jahres. Mussolini saß in der dunklen Stube des Hotel „Mussolini“ in der Via Veneto. Er war allein. Er hatte die Hand an den Mund und schaute nachdenklich in die Ferne. Er dachte an die vielen Stunden, die er in der letzten Nacht verbracht hatte. Er dachte an die vielen Stunden, die er in der letzten Nacht verbracht hatte. Er dachte an die vielen Stunden, die er in der letzten Nacht verbracht hatte.



Der Herr Diktator ist mit großem Interesse
an den Problemen der Weltwirtschaft

auch seine private Zeit nicht
vergisst

erlaubt sich im Moment eine kleine
Pause von der Tagesarbeit

Der Herr Diktator ist mit großem Interesse
an den Problemen der Weltwirtschaft

auch seine private Zeit nicht
vergisst

erlaubt sich im Moment eine kleine
Pause von der Tagesarbeit

Der Herr Diktator ist mit großem Interesse
an den Problemen der Weltwirtschaft

auch seine private Zeit nicht
vergisst

erlaubt sich im Moment eine kleine
Pause von der Tagesarbeit

Der Herr Diktator ist mit großem Interesse
an den Problemen der Weltwirtschaft

Der Herr Diktator ist mit großem Interesse
an den Problemen der Weltwirtschaft

auch seine private Zeit nicht
vergisst

erlaubt sich im Moment eine kleine
Pause von der Tagesarbeit

Der Herr Diktator ist mit großem Interesse
an den Problemen der Weltwirtschaft

auch seine private Zeit nicht
vergisst

erlaubt sich im Moment eine kleine
Pause von der Tagesarbeit

Der Herr Diktator ist mit großem Interesse
an den Problemen der Weltwirtschaft

auch seine private Zeit nicht
vergisst

erlaubt sich im Moment eine kleine
Pause von der Tagesarbeit

Der Herr Diktator ist mit großem Interesse
an den Problemen der Weltwirtschaft

Der Herr Diktator ist mit großem Interesse
an den Problemen der Weltwirtschaft

auch seine private Zeit nicht
vergisst

erlaubt sich im Moment eine kleine
Pause von der Tagesarbeit

Der Herr Diktator ist mit großem Interesse
an den Problemen der Weltwirtschaft

auch seine private Zeit nicht
vergisst

erlaubt sich im Moment eine kleine
Pause von der Tagesarbeit

Der Herr Diktator ist mit großem Interesse
an den Problemen der Weltwirtschaft

auch seine private Zeit nicht
vergisst

erlaubt sich im Moment eine kleine
Pause von der Tagesarbeit

Der Herr Diktator ist mit großem Interesse
an den Problemen der Weltwirtschaft

Der Herr Diktator ist mit großem Interesse
an den Problemen der Weltwirtschaft

auch seine private Zeit nicht
vergisst

erlaubt sich im Moment eine kleine
Pause von der Tagesarbeit

Der Herr Diktator ist mit großem Interesse
an den Problemen der Weltwirtschaft

auch seine private Zeit nicht
vergisst

erlaubt sich im Moment eine kleine
Pause von der Tagesarbeit

Der Herr Diktator ist mit großem Interesse
an den Problemen der Weltwirtschaft

auch seine private Zeit nicht
vergisst

erlaubt sich im Moment eine kleine
Pause von der Tagesarbeit

Der Herr Diktator ist mit großem Interesse
an den Problemen der Weltwirtschaft

Der Herr Diktator ist mit großem Interesse
an den Problemen der Weltwirtschaft

auch seine private Zeit nicht
vergisst

erlaubt sich im Moment eine kleine
Pause von der Tagesarbeit

Der Herr Diktator ist mit großem Interesse
an den Problemen der Weltwirtschaft

auch seine private Zeit nicht
vergisst

erlaubt sich im Moment eine kleine
Pause von der Tagesarbeit

Der Herr Diktator ist mit großem Interesse
an den Problemen der Weltwirtschaft

auch seine private Zeit nicht
vergisst

erlaubt sich im Moment eine kleine
Pause von der Tagesarbeit

Der Herr Diktator ist mit großem Interesse
an den Problemen der Weltwirtschaft

A finales de la década de 1920 había más revistas ilustradas en Alemania que en ningún otro país del mundo. En 1930 su circulación conjunta alcanzaba los cinco millones de ejemplares semanales y llegaba, según una estimación, a por lo menos veinte millones de lectores. Pero aun de mayor importancia que la popularidad de esas revistas era la forma en que fotos y texto se integraban en una nueva forma de la comunicación, que pasó a ser denominada *fotoperiodismo*.

Los líderes de este nuevo movimiento fueron el *Berliner Illustrierte Zeitung*, fundado en 1890, el *Münchener Illustrierte Presse*, fundado en 1923, y el *AIZ* o *Arbeiter Illustrierte Zeitung*, fundado en 1921. El nuevo estilo supuso una activa colaboración entre periodistas y fotógrafos. Las nuevas posibilidades para la toma fotográfica—con la introducción de cámaras en miniatura, dotadas de lentes de alta velocidad y cargadas con película rápida—fueron ventajas aprovechadas para llevar de hecho al lector hasta un escenario concreto, en lugar de hacer un reportaje visual. Se incluyeron allí las notables fotografías «cándidas» que Erich Salomon hacía con los diplomáticos. Felix H. Man contribuyó con una serie de fotografías sobre «Un día con Mussolini». Tim N. Gidal y su hermano George hicieron fotos de la escena teatral durante el estreno de la pieza musical y

satírica *La ópera de cuatro chavos* de Bertolt Brecht, en tanto que André Kertész visitó un monasterio trapense y después Alfred Eisenstaedt cubrió la guerra en Etiopía. Entre los editores periodísticos de fotografías, Stefan Lorant, del *Münchener Illustrierte Presse*, parece haber sido el más eficaz, junto a Karl Korff y a Kurt Saffranski, del *Berliner Illustrierte Zeitung*. Existió una relación amistosa entre los fotógrafos y esos editores. Una idea podía ser presentada por cualquiera de ellos y considerada en un plano global. El fotógrafo no sólo se sentía libre para cubrir el tema como lo creyera adecuado, sino que se esperaba que así lo hiciera. Una vez entregadas las copias, el editor periodístico tomaba las riendas. Con su selección de fotos construía un diseño de página bien estructurado y orgánico, que iba desde una vista general y amplia como «plano de situación»—para utilizar el lenguaje que al efecto emplea el cine—, pasaba por detalles y llegaba a un final. Se aplicaba un gran cuidado a los epígrafes o líneas de texto acompañantes a cada foto: sus palabras eran elegidas para explicar o iluminar esa foto y no para repetir su contenido.

Esta gran época del fotoperiodismo europeo se derrumbó totalmente en 1933, cuando Hitler ascendió al poder en Alemania. El diario *AIZ*, declaradamente co-

münista, publicó su última edición en Berlín con fecha 19 de febrero y luego se trasladó a Checoslovaquia. Tanto Safranski como Korff, del *Berliner Illustrierte*, buscaron refugio en Estados Unidos, donde también pidieron asilo muchos fotoperiodistas. Aunque el *Münchener Illustrierte* no era un periódico político, Lorant fue apresado. Como había nacido en Hungría, fue liberado, con lo que regresó a Budapest. En 1934 viajó a Londres, donde creó *Lilliput*, fue director del *Weekly Illustrated* y posteriormente fundó el *Picture Post* en 1938. Aunque fue breve su permanencia como director de ese semanario —en 1940 emigró a Estados Unidos—, sus sucesores continuaron su vívido estilo de reportaje en fotos, antes desarrollado en Alemania, con una política editorial izquierdista, más positiva y agresiva. En un momento en que se esperaba que Neville Chamberlain trajera la paz al mundo, *Picture Post* registraba la horrible dimensión de las atrocidades de Hitler. Sus fotografías —en particular Kurt Hutton (Kurt Hübshmann), Felix H. Man y Tim Gidal de Alemania, Bert Hardy y Leonard McCombe— fueron a todas partes: al castillo real, a reuniones políticas, tabernas, estaciones ferroviarias, quirófanos, volviendo con fotos vívidas, hechas con cámaras Leica, con la luz de ambiente y en su mayor parte sin poses. Aunque las copias —y las reproducciones consiguientes— carecieron a menudo de claridad y de definición, el material produjo un gran impacto. Lamentablemente, la revista tropezó con inconvenientes financieros y en 1957 suspendió la publicación.

Estados Unidos adoptó rápidamente un estilo fotoperiodístico basado en la prensa ilustrada alemana y en la vivaz revista ilustrada francesa *Vu*, fundada en 1928, que Lucien Vogel dirigiría brillantemente. En 1929, Erich Salomon viajó a Estados Unidos; su visita dejó frutos y muchas de sus fotos aparecieron en *Time* y *Fortune*, las revistas del empresario Henry Luce. En 1934, Luce imaginó una nueva revista que debía ser el «Libro Espectáculo del Mundo». Su propósito se hizo constar en un prospecto:

Ver la vida, ver el mundo, presenciar los grandes sucesos; mirar los rostros de los pobres y los gestos de los orgullosos; ver cosas extrañas —máquinas, ejércitos, multitudes, las sombras en la selva y en la luna; ver la obra del hombre, sean cuadros, torres o descubrimientos; ver cosas que están a mil millas de distancia, cosas ocultas tras muros o dentro de habitaciones; cosas peligrosas de encontrar; las mujeres que los hombres aman y los menores de edad; ver y tener el placer de ver; ver y ser sorprendido; ver y ser instruido.

Para lograr ese ideal, los editores propusieron reemplazar la forma «azarosa» de realizar y publicar fotos con una «cámara guiada por la mente», así como «aprovechar la corriente mayor de la conciencia óptica de nuestro tiempo». La primera edición de la nueva revista, que pasó a llamarse *Life*, apareció el 23 de noviembre de 1936. Su portada era una fotografía industrial

realizada por Margaret Bourke-White, sobre la construcción de un gran dique cerca de Fort Peck (Indiana); el estilo era el mismo en que ella se había destacado con sus fotos para *Fortune*. La nota relativa a esa portada no enfocaba sin embargo la construcción misma, sino la vida de los operarios de ese dique, que vivían con sus familias en ciudades temporarias del desierto. Eso no era lo que los directores habían encargado, y así escribieron, a manera de introducción:

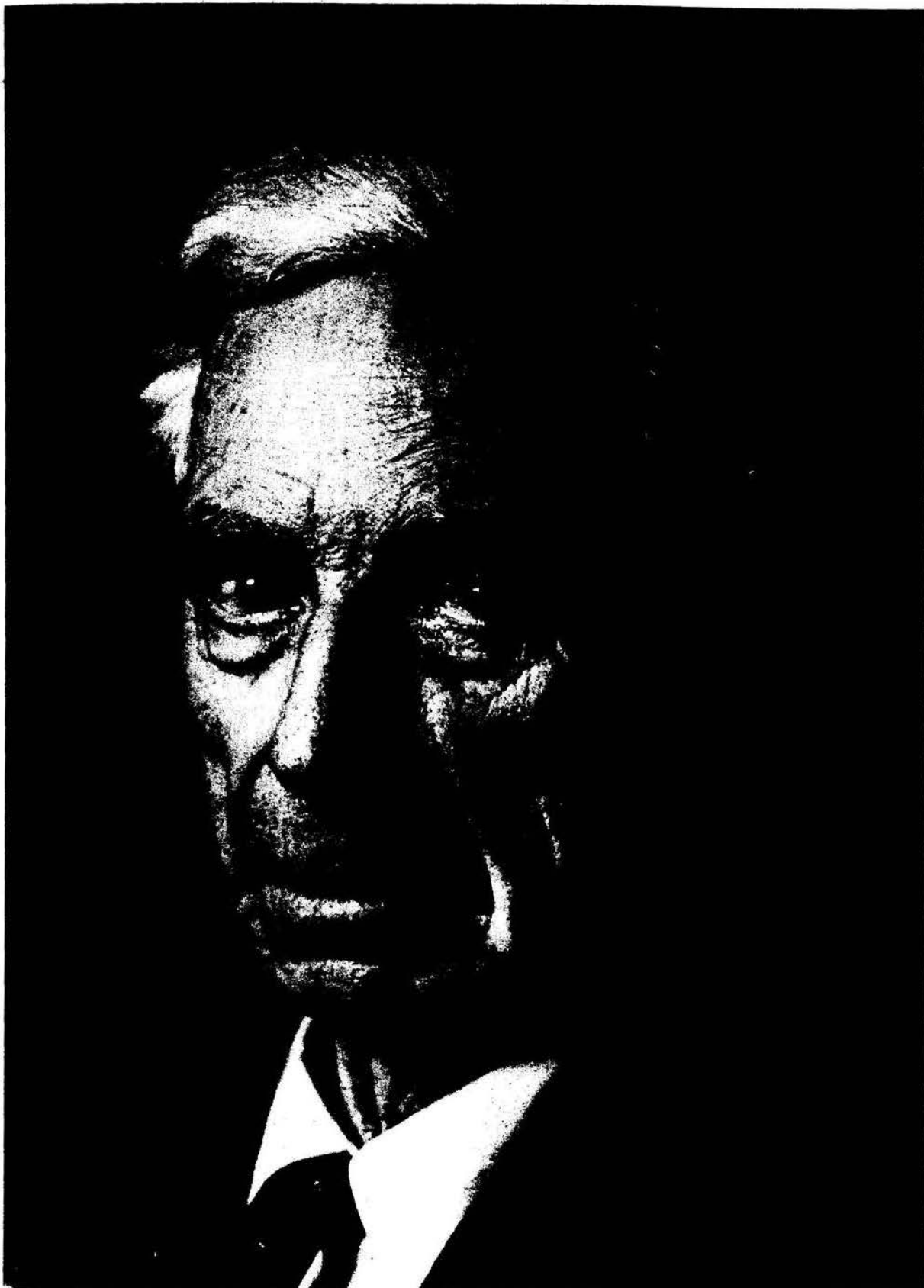
Lo que los editores de esta revista esperaban —para su utilización en alguna edición posterior— eran fotos de la construcción, como sólo Bourke-White puede hacerlas. Lo que obtuvieron fue un documento humano sobre la vida en la frontera que, cuando menos para ellos, constituyó una revelación.

Otros tres fotógrafos se incluyeron en el equipo inicial: Alfred Eisenstaedt, de Alemania; Peter Stackpole, anterior miembro del grupo *f/64*, y Thomas D. McAvoy. Dos tipos de fotos se publicaban en *Life*: las de informaciones procedentes de diversos lugares, que eran aportadas en su mayor parte por agencias de noticias, y las de notas especiales, que eran escritas y fotografiadas según encargo por los miembros del equipo.

Con independencia de ello, y en la misma época, otra revista ilustrada y bastante similar, llamada *Look*, fue fundada por Gardner Cowles y su hermano John Cowles. La primera edición fue fechada en enero de 1937. Se apoyaba más en notas generales que en la cobertura de noticias.

Lo que distinguió a *Life* y a *Look* de las anteriores revistas gráficas no fue tanto la cantidad de fotos publicadas como la teoría de una «cámara guiada por la mente». El ensayo gráfico típico es el trabajo cooperativo de periodistas y fotógrafos del equipo. Se decide una nota, se realiza un trabajo de investigación de antecedentes, se prepara una suerte de guión de trabajo para dar al fotógrafo una comprensión tan completa como sea posible del tipo de fotos necesarias, con su atmósfera y su propósito. Se realizan muchas más fotos de las que serán utilizadas, porque se hace difícil visualizar de antemano lo que el fotógrafo podrá encontrar. Del conjunto de copias que vengan del laboratorio, los editores respectivos —habitualmente sin consultar al fotógrafo— eligen las que creen mejores para ilustrar la nota. Se planifica un diagrama, con sectores que los escritores llenarán con palabras.

Ese enfoque se presta a formular manifestaciones vigorosas y una clara exposición. Lamentablemente, también tiende a dar demasiado énfasis a los textos de epígrafes. En su libro *Photography Is a Language*, John R. Whiting realizó un experimento elocuente: transcribió, por su orden y sin las fotos respectivas, los epígrafes de un típico ensayo ilustrado de *Life*. El resultado fue una nota sobre una personalidad —una nota algo telegráfica, pero totalmente coherente y rápidamente comprensible—, para la cual las fotos eran ador-



ALFRED EISENSTAEDT, *Bertrand Russell*. De *Life*, 14 de enero de 1952. © *Life Magazine/Time Inc.*



BARON ADOLPHE DEMEYER, *Vestido de boda, según modelo de Helen Lee Worthing*, 1920. Gelatino-bromuro, cortesía de Condé-Nast, Nueva York

nos. Como señala Whiting, «a menudo es el epígrafe lo que se recuerda, cuando uno cree que está informando a alguien sobre una foto aparecida en una revista».³

Se han tomado notables fotografías en los encargos ordenados por las revistas. Mientras trabajaba para *Life*, W. Eugene Smith hizo una serie sobre la vida en una aldea española, que será recordada mucho después de que se haya olvidado la nota misma. Se publicaron 17 de ellas en la edición del 9 de abril de 1951. Los directores de *Life* lamentaron haber seleccionado tan pocas y agregaron, con propósitos promocionales, una carpeta de reproducciones a página completa, con ocho de las fotos no utilizadas. Aparecían presentadas sin texto, por su valor propio y no como parte del ensayo. Smith fotografió la atmósfera misma de la aldea y la personalidad de sus habitantes. Pero las fotos, con ser particularizadas, son también universales, porque lo retratado es la cultura del Mediterráneo. Se ha dicho que *The Thread Maker* [La hilandera] es, «a un mismo tiempo, una mujer aldeana en su trabajo y una imagen tan obsesiva y eterna como un dibujo de Miguel Ángel de una de las Tres Párcas».⁴

Alfred Eisenstaedt realizó una serie de excelentes retratos de personalidades inglesas, que *Life* publicó en su edición del 14 de enero de 1952. A diferencia de los fotógrafos de estudio, Eisenstaedt no instaló una batería de focos ni una abultada cámara de 8 x 10 pulgadas montada sobre un trípode. Tampoco aplicó maquillaje a sus modelos para disimular las deficiencias naturales. Al describir sus experiencias, escribió: «Mi tarea no fue la de un fotógrafo con un buen equipo que va a hacer una tarea, sino la de un visitante casual, que incidentalmente había llevado una Leica, tres lentes y un pequeño trípode... El tiempo más largo que llegué a demorar fue de 28 minutos».⁵

Las fotos más elocuentes y dramáticas de la Segunda Guerra Mundial fueron tomadas por los fotógrafos de revistas o bajo su influencia. La revista *Life* organizó una escuela para fotógrafos del ejército y envió a sus propios hombres al frente de batalla: Eliot Elisofon estuvo en el norte de África; William Vandivert estuvo en Londres durante los ataques aéreos alemanes y después en la India; Margaret Bourke-White estuvo en Italia y en la Unión Soviética; W. Eugene Smith estuvo en el Pacífico, donde a costa de serias heridas produjo algunas de las mejores fotos bélicas; Robert Capa —que habría de morir durante un combate en Indochina— cubrió la invasión a Europa y aterrizó con su paracaidista. El capitán Edward Steichen, U.S.N.R., operó como director para la Fotografía de Combate Naval; bajo sus órdenes figuraron muchos fotógrafos que habían recibido su entrenamiento en misiones periodísticas.

La amarga y desastrosa guerra de Corea fue fotografiada por David Douglas Duncan. Se concentró en las

tropas, con primeros planos de una incisiva intensidad, que revelaban no sólo la batalla contra el enemigo, sino también contra el frío. Publicó en 1951 esas fotografías en *This Is War!*, un libro ilustrado que tiene una breve introducción y ningún epígrafe junto a las fotos. Posteriormente se unió al equipo de *Life*.

La guerra de Vietnam estuvo más cerca de la población que ningún otro conflicto anterior, debido a valerosos fotógrafos y operadores de la televisión. Los horrores de la guerra —los heridos, los agonizantes y los muertos— nunca habían sido retratados en forma tan gráfica y apasionada, particularmente por las fotografías en color de Larry Burrows, quien pasó nueve años en la zona de combates y perdió su vida cuando el avión en que viajaba fue derribado sobre Laos en 1971.

Por motivos financieros, *Look* interrumpió su publicación en 1972; el motivo dado fue la competencia de la televisión. También *Life* topó con trastornos financieros y —exceptuadas algunas ediciones especiales y ocasionales— suspendió el mismo año su publicación. En 1978 la reanudó como revista mensual.

Las revistas de modas estuvieron entre las primeras que hicieron un uso regular de la fotografía. En 1913, *Vogue* comenzó a publicar fotos realizadas para ella por Baron Adolf DeMeyer; éste inició un estilo en el que la elegancia de las modas aparece desplegada junto a una sensibilidad fotográfica para las texturas. En 1923, Edward Steichen —quien ya en 1911 había realizado fotos de modas, tanto en color como en blanco y negro, para *Art et Décoration*— se incorporó al equipo de Condé Nast. Además de fotografiar modas realizó una gran cantidad de retratos sobre personas célebres, que aparecieron regularmente en *Vogue* y en *Vanity Fair*. Esas fotos son brillantes y vigorosas; integran una biografía en imágenes sobre escritores, actores, artistas y estadistas de las décadas de 1920 y 1930, haciendo para esa generación lo que Nadar hiciera para el mundo intelectual de París a mediados del siglo XIX. La obra de Steichen es fotografía directa, cuya eficacia se apoya en la habilidad de atrapar de pronto el momento en que un rostro muestra su carácter, así como en un uso dramático de la iluminación artificial y en un sólido sentido del diseño. Sus mejores logros fueron los relativos a gente del teatro. En la revista *U.S. Camera Magazine* mostró la forma como fotografió a Paul Robeson, en su papel protagonista del emperador Jones, reproduciendo 28 fotos sucesivas tomadas durante una representación. Su informe es revelador:

He descubierto casi invariablemente que la persona que posa actúa como un espejo para mi propio punto de vista, con lo que el primer paso ha sido dar todo vapor a mi propio interés y a mi propia energía en la tarea... Si todo se mueve rápidamente y con entusiasmo, el modelo gana en coraje, con la creencia de que él o ella lo están haciendo bien, y las cosas empiezan a funcionar. El modelo y el fotógrafo sincronizan entre sí... Al fotografiar a un artista, como fue el caso con



EDWARD STEICHEN, *Lilian Gish como Ofelia*, 1936. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York



EDWARD STEICHEN, *Greta Garbo*, 1928. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York

EDWARD STEICHEN, *Paul Robeson en el papel protagonista de «Emperador Jones», de O'Neill, 1933.* Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York



Paul Robeson, se da al fotógrafo un material excepcional con el cual trabajar. En otras palabras, puede contar con que conseguirá mucho a cambio de nada, pero eso no llega muy lejos a menos que el fotógrafo esté alerta, pronto y dispuesto a aprovechar plenamente tal oportunidad.⁶

Los retratos que supusieron un mayor desafío en las últimas décadas fueron tomados por encargo, para revistas más que para el interesado o para su familia y amigos. El fotógrafo de estudio —con su iluminación de escena, sus telones y su utilería prevista, que depende para sus ingresos sólo de una venta de fotografías tiradas por docenas a partir de negativos sumamente retocados y luego encarpetadas con bordes de adorno— se acerca rápidamente a quedar anticuado.

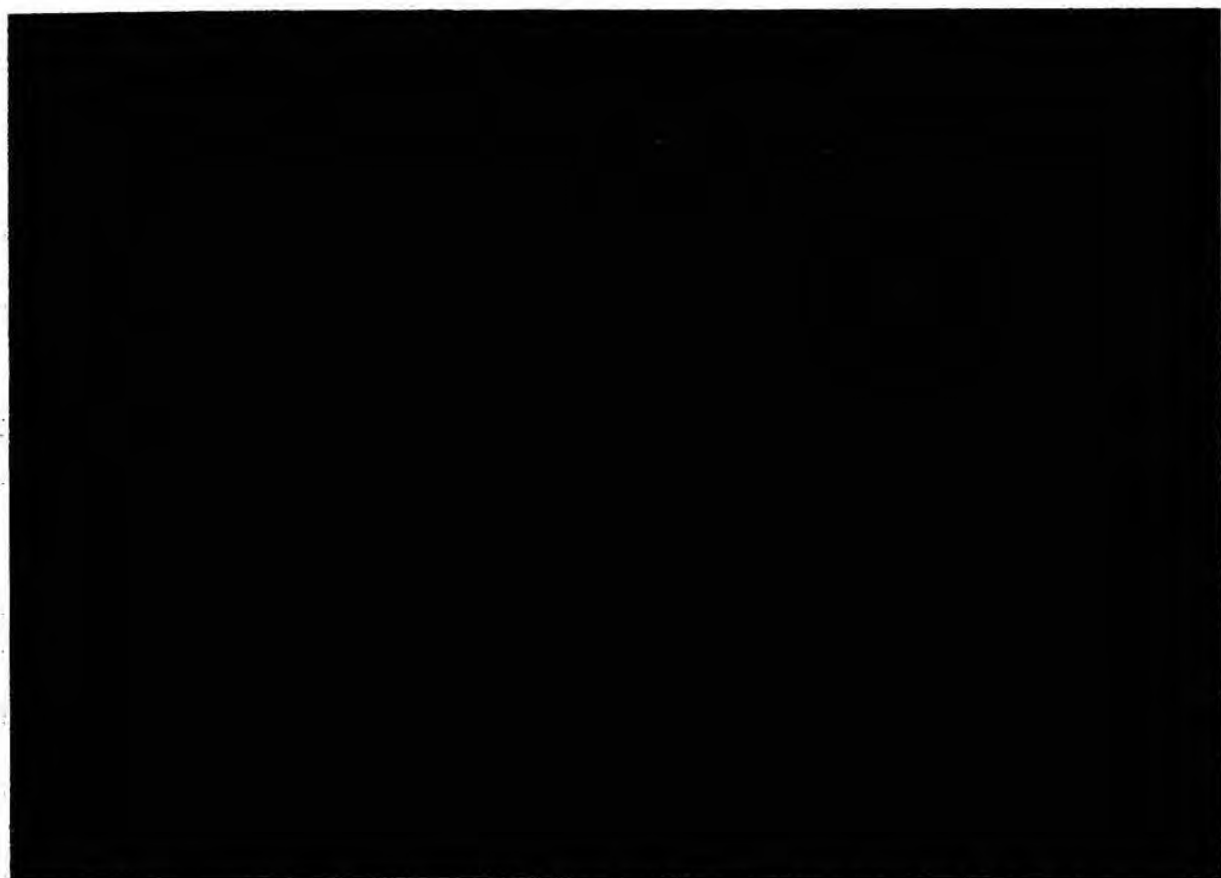
Yousuf Karsh, que fue preparado en el estudio de John H. Garo en Boston, viaja por todo el mundo para fotografiar a grandes líderes y a otras personalidades. Lleva consigo una batería de luces de estudio, junto a una cámara de 8 × 10 pulgadas [aproximadamente 21 × 25 cm]. Puede así convertir cualquier cuarto disponible

en un estudio, donde hará la iluminación a la manera clásica que es ya distintiva de su estilo.

Otro enfoque fue el adoptado por Sir Cecil Beaton, donde el énfasis es puesto en la escenografía, a menudo complicada, que ha sido construida especialmente para la ocasión. Tras haber sido pintor además de fotógrafo, Beaton realizó escenografías para producciones teatrales, y ese interés aparece reflejado en la obra que realizó con la cámara. Su amigo, el ya desaparecido fotógrafo George Platt Lynes, mostró un notable ingenio al elaborar poses y nuevos usos del material para expresar el carácter de la persona retratada. En esa tradición continúa Arnold Newman: sus retratos se distinguen por la forma en que les introduce objetos que simbolizan la profesión o los intereses de su protagonista. A Philippe Halsman, Irving Penn y Richard Avedon les preocupa no sólo interpretar esa personalidad, sino también explorar las posibilidades visuales que darán a una foto la calidad singular y atractiva que le es esencial para su reproducción en una página impresa.



ARNOLD NEWMAN, *Max Ernst*, 1942. Gelatino-bromuro, cortesía del autor



LOUIS DUCOS DE HAURON, *Angoulême (Francia)*, 1877. Copia al carbón en tres colores, George Eastman House, Rochester (Nueva York)

15 • EN COLOR

Cuando Niepce describió sus investigaciones fotográficas a su hermano Claude, agregó: «Debo conseguir la fijación de los colores». Y cuando visitó a Daguerre en 1827 se mostró especialmente interesado en las investigaciones que éste había realizado sobre el color. Después escribió con entusiasmo a su hijo:

Daguerre ha llegado al punto de registrar en su sustancia química algunos de los rayos de colores del prisma; ha reunido ya cuatro y está trabajando en la combinación de los otros tres, para poder tener así los siete colores primarios. Pero las dificultades que encuentra van creciendo en proporción a las modificaciones que esa misma sustancia debe sufrir para poder retener diversos colores a un mismo tiempo... Después de lo que me ha dicho, tiene poca esperanza de triunfar, y sus investigaciones difícilmente tendrán otro objetivo que la pura curiosidad. Mi proceso le pareció preferible y más satisfactorio, vistos los resultados que obtuve. Pensó que le sería interesante obtener imágenes con la ayuda de un proceso simple similar, que fuera fácil y expeditivo. Deseaba que yo hiciera algunos experimentos con vidrios de colores, para verificar si la impresión producida sobre mi sustancia sería la misma que se produce con la suya.¹

Aparentemente Niepce no consiguió mejores resultados que Daguerre, pero la aceptación inmediata de los daguerrotipos monocromáticos superó al hecho de que los colores no fueran registrados. No pasó mucho tiempo, sin embargo, antes de que esa carencia se hiciera sentir, y los daguerrotipistas comenzaron a colorear a mano sus placas. Esto se conseguía espolvoreando cuidadosamente un polvo seco de pigmento sobre la superficie. El empleo de colores al agua y húmedos no era aconsejable, por el temor de oscurecer así el detalle de la imagen: excepto en el caso del oro y la plata, que eran tan esenciales para añadir realismo a las joyas. Con el advenimiento de las copias en papel se intentó un enfoque mucho más audaz: gran parte de la imagen fotográfica desapareció bajo la gruesa pasta que ambiciosos artistas le echaron encima. De hecho, fueron pocos los estudios que no se jactaran de tener un artista propio para ello. El público pedía color. En la revista *Humphrey's Journal of Photography*, John Towler escribió sobre el valor de satisfacer esa necesidad y los problemas que se presentaban:

Tan pronto como se termina la operación de secado, la foto está preparada para pasar a las manos de un dibujante, a fin de recibir el toque de su lápiz mágico... Aquellas partes que antes eran grises y de carácter indefinido asumen sombras nítidas

y agradables; aparte de ello, el artista agrega un ligero tinte en las mejillas, aportando un brillo vivaz a la foto que antes no poseía; de hecho, hace rotundos los rasgos que antes fueran chatos y mortecinos... El buen gusto evita sin embargo el mucho color; un gusto vulgar procura la gratificación de los contrastes marcados, y por tanto de los colores. Para tal gusto habrá que *dorar* botones, aretes en las orejas, alfileres en el pecho o vistosos relojes; para él habrá que *empastar* color y oscurecer todo otro matiz que haya debajo; para ese gusto, lamentablemente, el fotógrafo artístico tendrá que exhibir perlas ante cerdos; su pan es sin embargo su ganancia, y es cuando menos el papel de un *hombre de negocios* el sacrificar sus nociones preconcebidas ante los deseos de sus clientes.²

En las últimas décadas del siglo XIX las ampliaciones sobre negativos de retratos se realizaban frecuentemente sobre una tela fotosensibilizada, en concreto para su empleo por parte del artista. Uno de sus proveedores se jactó de que las emulsiones en sus telas preparadas eran «tan leves que no interfieren en modo alguno con los hilos mismos de la tela, y tampoco disminuyen las bellas propiedades de recepción de esa base preparada para el óleo». ³ Así, el origen del retrato pintado quedaba completamente disimulado.

Los primeros intentos de producir automáticamente el color, mediante procedimientos fotográficos, fueron la búsqueda de una sustancia que, como el camaleón, pudiera asimilar el color que se arrojara sobre ella.

En 1850, Levi L. Hill, un pastor bautista y daguerrotipista profesional en Westkill (Nueva York), anunció en los periódicos que había conseguido fijar los colores naturales en las placas del daguerrotipo. Mostró ejemplos de su trabajo a importantes daguerrotipistas norteamericanos. El director del *Daguerreian Journal* quedó tan impresionado que dijo: «Si Rafael hubiera mirado un *Hillotype* antes de completar su Transfiguración, la paleta y el pincel habrían caído de sus manos y su cuadro habría quedado *inconcluso*». ⁴

Los profesionales exigieron conocer la técnica. Estaban dispuestos a pagar bien el secreto, pero Hill les rechazó aduciendo que «cien mil dólares no comprarían mi descubrimiento» y agregando que publicaría sus resultados «cuando yo lo crea conveniente». Pasaron los meses y no se escuchó otra palabra de Hill. En un folleto fechado en 1852 y dirigido a «los Daguerrotipistas de Estados Unidos y al Público en General», Hill declaró que la invención era tal como él la había antes declarado, pero que para perfeccionarla se en-



Anónimo, *Niña encima de una silla*, ca. 1850. Cópia a la albúmina coloreada a mano sobre un daguerrotipo, colección Beaumont Newhall, Santa Fe



WARREN THOMPSON, *La pintora*, ca. 1850. Daguerrotipo estereoscópico coloreado a mano, George Eastman House, Rochester (Nueva York)



LOUIS DUCOS DE HAURON, *Hojas*, 1869. Copia al carbón en tres colores, Société Française de Photographie, París

frentaba con dificultades que estaban más allá de su control, por «los invisibles duendes de un nuevo proceso fotogénico». Los profesionales se mostraron impacientes, porque sus negocios habían sido perjudicados por el prematuro anuncio de Hill. Le denunciaron en la prensa como un farsante y un impostor. En 1856, finalmente, Hill publicó su *Treatise on Heliography*,⁵ un texto confuso y complicado que en lugar de instrucciones específicas y operativas contenía una autobiografía y una descripción de interminables experimentos.

Que Hill había obtenido algunos resultados es algo que no cabe dudar; el testimonio de daguerrotipistas —y en particular el de un artista y hombre de ciencia tan notable como Samuel F. B. Morse— es demasiado convincente para que se pueda rechazar. Más de una vez los daguerrotipistas habían encontrado, por accidente, el color en sus placas; Niepce de Saint-Victor, sobrino del inventor, consiguió en 1851 daguerrotipos coloreados, sensibilizando con cloruros las placas de plata. Recibieron la aclamación en su momento, pero lamentablemente no se las pudo hacer permanentes. Sólo han perdurado unos pocos ejemplos, cuidadosamente conservados en la oscuridad a través de los años. Quizás Hill había tropezado en la misma senda de esos otros experimentos, pero sobre su trabajo no podemos formar una conclusión más definida que lo que fuera escrito sobre él tras su muerte en 1865: «Siempre afirmó que *realizó* fotos en sus colores naturales, pero eso fue logrado por una combinación *accidental* de elementos químicos que en su vida pudo volver a producir».⁶

La búsqueda de un medio directo y sensible al color siguió avanzando. En 1891, Gabriel Lippmann, profesor de Física en la Sorbonne, perfeccionó su proceso de interferencia, apoyado en el fenómeno de que una delgada película, como la que el aceite forma sobre el agua, refleja todos los colores del arco iris. Los resultados fueron sorprendentes. En 1908, Steichen escribió a Stieglitz:

El profesor Lippmann me ha mostrado en proyección sus transparencias de bodegón, que son tan perfectas en color como un positivo normal en vidrio lo es para expresar la imagen en blanco y negro. La transcripción de tonos blancos es asombrosa, y una transparencia hecha por uno de los hermanos Lumière —en un momento en que procuraban hacer comercialmente posible el proceso, y que presenta a una chica con una ropa de cuadros escoceses, en un jardín soleado y brillante—, es simplemente asombrosa; habría que recurrir a un buen Renoir para encontrar algo igual en su luminosidad de color».⁷

Lamentablemente, el proceso Lippmann no era una técnica práctica, y ha quedado obsoleto.

La solución práctica a la fotografía en color fue hallada por un camino indirecto. El físico inglés James Clerk Maxwell realizó en 1861 un interesante experimento en la Royal Institution de Londres. Para probar que todo color puede ser recreado con la mezcla de

rayos rojos, verdes y azules, en variables proporciones, proyectó tres transparencias de una cinta de tartán sobre una pantalla. Frente a cada proyector se había colocado una placa de cristal coloreada: una roja, una azul y una verde. Cada transparencia había sido realizada sobre un negativo que Thomas Sutton hizo a través de idénticas placas de cristal o filtros; cada una era teóricamente un registro de los rayos rojos, azules y verdes reflejados por la cinta. El resultado fue una fotografía en color, tosca, pero profética del futuro.

Como Maxwell había hecho la *adición* de rayos rojo, verde y azul, esta técnica es denominada *aditiva*. Un añadido igual de los tres colores forma el blanco; el rojo y el verde se suman para formar el amarillo; el rojo y el azul forman el magenta; el verde y el azul forman un verde azulado que los fotógrafos conocen como *cián*. Es importante recordar que esta teoría sirve sólo para la *luz* coloreada; la mezcla de pigmentos es ya otro asunto.

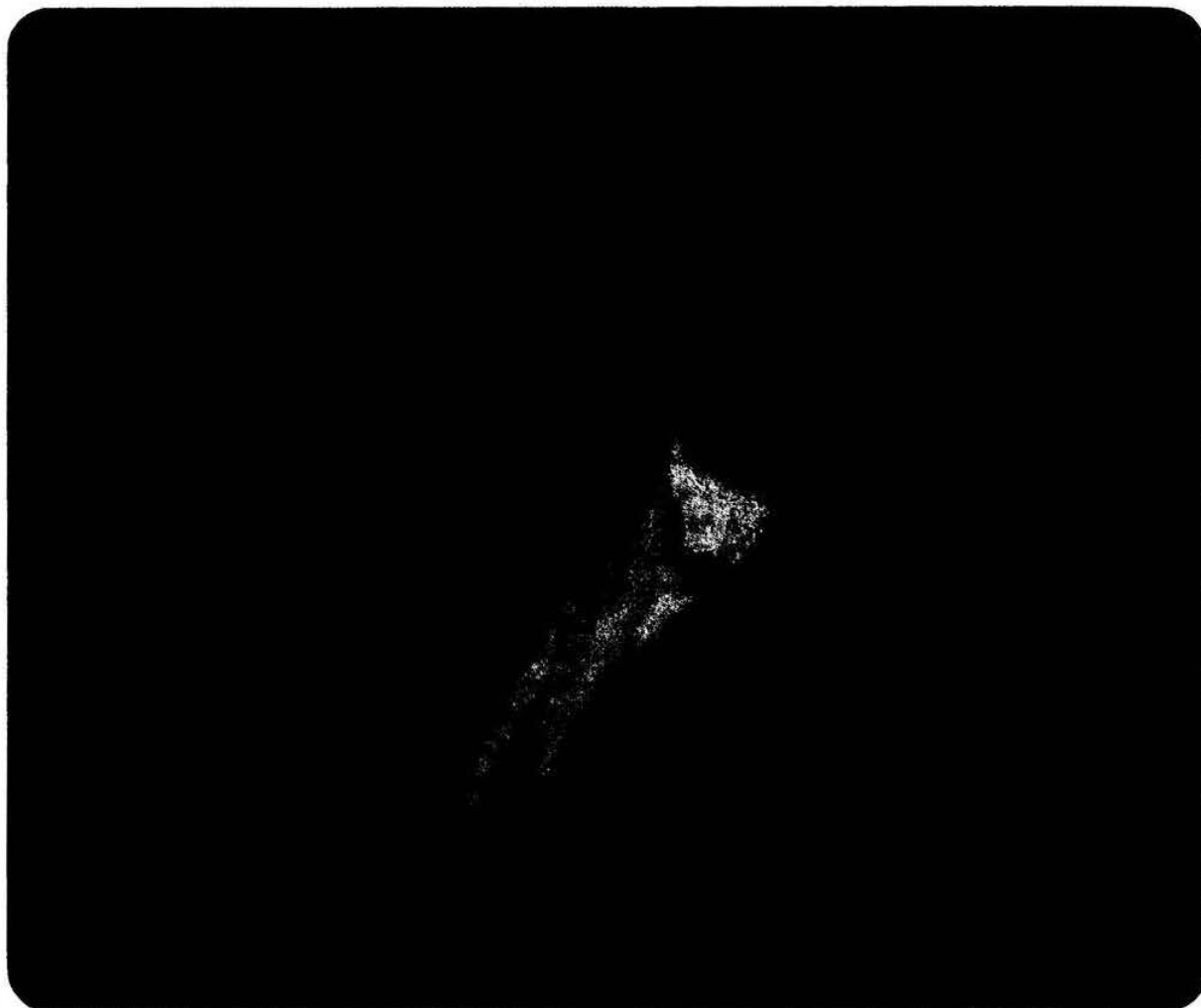
La emulsión yodada de colodión que utilizara Sutton no es sensible a los rayos rojos, y durante mucho tiempo los hombres de ciencia se mostraron intrigados respecto a cómo consiguió los resultados. Al cumplirse el centenario del experimento clásico de Maxwell, un investigador de la Kodak, llamado Ralph Evans, propuso una ingeniosa explicación, y la demostró con una recreación del experimento. Las tintas rojas utilizadas en la época por los fabricantes de cintas no sólo reflejaban los rayos rojos, sino que eran fluorescentes, y fue la fluorescencia lo que Sutton obtuvo como registro «rojo». Cuando se perfeccionó la emulsión pancromática, el sistema de Maxwell fue puesto en práctica con éxito. Es incómodo instalar tres linternas mágicas cada vez que se quiera ver una fotografía en color. Un aparato portátil, denominado «Kromskop», fue ideado en 1892 por Frederick Eugene Ives de Filadelfia, reuniendo ópticamente tres transparencias estereoscópicas para que pudieran ser vistas en su registro. Cada transparencia quedaba iluminada a través de un filtro que daba el color primario apropiado: rojo, verde, azul. El resultado fue una brillante fotografía en color, tridimensional, de llamativo realismo.

Pero mirar por el visor de un instrumento, o mirar a una pantalla en un cuarto oscuro, no es lo mismo que observar una fotografía que se pueda sostener en la mano. El primer método práctico de hacer una foto que pudiera ser vista sin aparato alguno fue ideado en 1893 por John Joly de Dublín. En lugar de hacer tres fotos separadas con tres filtros coloreados, realizó el negativo a través de una pantalla cuadrículada con zonas microscópicas de rojo, verde y azul. La pantalla era del tamaño exacto de la placa fotográfica y estaba colocada en contacto con ella en el interior de la cámara. Tras revelar la placa se hacía de ella una transparencia y se la unía de manera permanente a la pantalla en color. Las

HEINRICH KÜHN, *Bodegón*, 1904. Goma bicromatada en tres colores, Preus Fotomuseum, Horten (Noruega)



EDWARD STEICHEN, *Alfred Stieglitz*, 1907. Autocromo, The Museum of Modern Art, Nueva York



EDWARD STEICHEN, *Gertrude Käsebier*, 1907. Autocromo, The Museum of Modern Art, Nueva York

zonas negras, grises y blancas de la foto permitían que pasara más o menos luz a través de los filtros; vistos a la distancia normal en que se hace una lectura, los colores primarios, que habían sido así modulados, se combinaban para reproducir los colores de la escena original. En 1903 el mismo principio fue utilizado por los hermanos Lumière en sus *autocromos*, que se pusieron a la venta en 1907. La placa fotográfica misma se recubría con granos minúsculos de almidón teñido. Un tercio era naranja, un tercio verde y el otro tercio era violeta, y se mezclaban de tal forma que los tres colores primarios aparecían distribuidos parejamente sobre la superficie de la placa, que luego era recubierta con una emulsión.⁸ La exposición a la luz se hacía por el reverso de la placa. Después del revelado, el negativo se utilizaba para hacer un positivo, y resultaba una transparencia que reproducía los colores originales.⁹ Steichen recibió el privilegio de obtener una partida de las nuevas placas en color de Lumière antes de que fueran puestas en venta. Como resultado de ello, la primera exposición pública en Estados Unidos, con autocromos realizados por Steichen, Frank Eugene y Stieglitz, se llevó a cabo en las «Little Galleries of the Photo-Secession» de Nueva York, durante el mes de noviembre de 1907. La fabricación de esas placas se interrumpió en 1932. Las marcas Dufaycolor, Agfacolor y las dos de los Lumière, Filmcolor y Alticolor, combinaron esas dos técnicas: la base de película se manipulaba para formar un filtro múltiple, bastante similar al de la pantalla de Joly, y la imagen quedaba filtrada como en el proceso del autocromo.

Tales métodos han cedido su paso a técnicas basadas en la teoría *sustractiva*. Un objeto negro absorbe o sustrae la luz que incide sobre él; nada se refleja hacia la vista y por tanto parece negro. Un objeto blanco refleja todos los rayos de luz que incidan sobre él. Si recibe luz blanca, reflejará luz blanca; si sólo recibe luz roja, reflejará roja. Un objeto de color, sin embargo, absorbe o sustrae algunos de esos rayos y refleja a otros. Cuando la luz blanca incide sobre un objeto rojo, quedan reflejados sus rayos rojos y absorbidos o sustraídos los azules y verdes. Pero si la luz roja incide sobre un objeto de color cian, no hay rayos azules o verdes que puedan ser reflejados y los rojos quedan enteramente sustraídos. No llega luz alguna al ojo, y el objeto aparece como negro.

Las transparencias copiadas a partir de negativos realizados con filtros rojos, azules y verdes, si son coloreados con los respectivos colores complementarios (cian, amarillo, magenta) habrán de superponerse en su registro, y si se las mira al trasluz, reproducirán todos los colores naturales de la escena que tomó la cámara del fotógrafo.

Por una de las más curiosas coincidencias en la historia de la fotografía, esta técnica sustractiva fue anuncia-

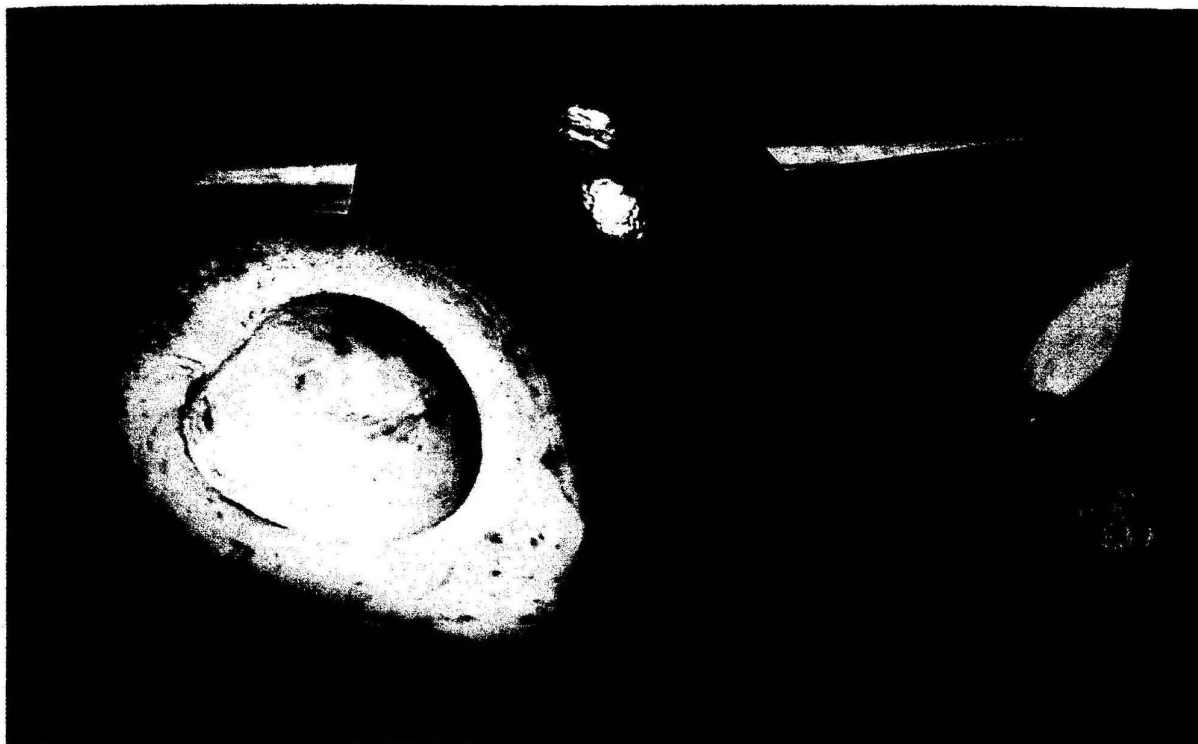
da en 1869 por dos franceses, Louis Ducos de Hauron y Charles Cros. No se conocían entre sí; ambos enviaron a un mismo tiempo sus comunicaciones a la Société Française de Photographie; el secretario describió sus técnicas casi idénticas en la reunión del 7 de mayo de 1869 y mostró ejemplos que habían sido remitidos por Ducos du Hauron. Y lo que es todavía más extraordinario: ambos inventores, en lugar de disputarse la prioridad, se hicieron amigos. Como amigo de los pintores impresionistas, y más interesado en la teoría del color que en elaborar una técnica fotográfica práctica, Cros no siguió adelante con su invención, pero Ducos du Hauron comenzó una amplia investigación. Tan pronto como Vogel mostró cómo las emulsiones fotográficas podían ser sensibilizadas para todos los colores [en 1873; véase capítulo 8], Ducos du Hauron comenzó una amplia investigación, y en 1877 pudo tirar copias muy aceptables mediante el proceso del carbón.

Se han ideado muchas variaciones a ese principio básico. Pueden hacerse copias separadas, y en blanco y negro, sobre cada uno de los tres negativos de colores separados, y las emulsiones reveladas pueden ser convertidas en imágenes, formadas respectivamente con pigmentos cian, magenta y amarillos. Heinrich Kühn, el maestro austriaco del proceso a la goma bicromatada, produjo memorables bodegones, en la década de 1890, mediante esa múltiple impresión. Una técnica alternativa es la que se conoce como proceso *carbro*: copias en blanco y negro sobre cada uno de los negativos separados. Tras el revelado, la emulsión de gelatina se separa de cada copia, con sus colores cian, magenta y amarillo, y se superpone a un nuevo soporte de papel.

Otro método de superponer las tres imágenes es conocido bajo el nombre de *dye transfer*. En este proceso se prepara una matriz de gelatina, que absorberá colorantes en proporción a las luces y sombras, y que mantendrá la imagen coloreada cuando sea presionada en su contacto con el papel.

Estas técnicas exigen tres negativos separados. Cuando el motivo a fotografiar es fijo, tales exposiciones pueden ser realizadas fácilmente en forma sucesiva, pero para fotografiar objetos móviles, las tres deben ser realizadas simultáneamente. Se han diseñado cámaras de «una sola toma», provistas de espejos semiplataados, que permiten hacerlo así, si bien un aparato semejante es molesto e ineficaz.

El mayor avance en la historia de la fotografía en color se produjo con el perfeccionamiento de una película recubierta por tres capas de emulsión, que podía ser utilizada por cualquier cámara y que requería una sola exposición para cada foto. Esta película Kodachrome —que en 1935 era asequible para las cámaras cinematográficas en 16 mm y en 1937 para las fotográficas en 35 mm— fue un invento de Leopold Mannes y Leopold Godowsky, trabajando en colaboración con científicos



PAUL OUTERBRIDGE, Jr., *Aguacates*, 1936. Copia en proceso *carbro*, The Museum of Modern Art, Nueva York

para la investigación en la Eastman Kodak Company. El proceso se basa en la invención del proceso de *copulantes de color*, logrado en 1912 por Rudolf Fischer, de Berlín.

La emulsión superior en la película Kodachrome sólo es sensible a la luz azul. Debajo hay una capa de colorante amarillo que absorbe los rayos azules, pero permite que los rojos y verdes penetren a las dos emulsiones que están bajo ella, una de las cuales sólo es sensible a los rayos verdes y la otra sólo a los rojos. Así, con una exposición simultánea, se obtiene un registro de los tres colores primarios de la escena. La película es revelada primeramente a un negativo y luego, por un proceso revertido, a un positivo. En el segundo revelado se forman colorantes de los complementarios amarillo, cian y magenta, en las zonas debidas, y la plata queda eliminada. Al comienzo, todo ese proceso requería una maquinaria compleja y un control preciso, con lo que sólo podía ser realizado por el fabricante. Frente a la demanda de una película que el fotógrafo pudiera procesar por sí solo, la empresa Ansco inició en 1942 su Ansco-Color, película que fue seguida por la Ektachrome de la Kodak; en ambas se incorporaban copulantes de color dentro de las emulsiones separadas.

Estas técnicas tienen la misma limitación que en su momento tuvieron el daguerrotipo y el ferrotipo: cada

fotografía de color es única. El principio de negativo-positivo fue utilizado en la película Kodacolor, que es similar en general a la Kodachrome, excepto porque la imagen no es revertida a un positivo. El revelado con copulantes de color convierte directamente cada emulsión en una imagen complementaria del color que registra. Así, un negativo color muestra no sólo una inversión de luces y sombras, sino también una inversión de color. Una mujer rubia aparecerá con cabello azul y labios verdes. A partir de este negativo pueden tirarse las copias que se precisen, repitiendo el proceso con una idéntica emulsión triple que recubre a una base blanca.

Utilizando película Ektacolor, que fuera anunciada en 1947 por la Eastman Kodak Company, el fotógrafo puede procesar sus propios negativos de color. Un rasgo importante de este proceso de color es la incorporación a la película de una máscara que automáticamente compensa las imprecisiones en la fidelidad del color. Teóricamente debiera ser posible elegir los colorantes que absorberán por completo cada uno de los colores primarios. En la práctica no puede hacerse. Para corregir tales errores, los copulantes de color añadidos a la emulsión están ya coloreados, absorbiendo justamente los rayos que sean incorrectamente absorbidos por los colorantes. A partir del negativo Ektacolor pueden ha-



EDWARD WESTON, *Muelle*, 1946. Transparencia en Kodachrome, George Eastman House, Rochester (Nueva York)

cerse tres matices en gelatina para el copiado mediante el método *dye transfer*, o pueden hacerse las copias sobre material positivo para color.

Para su reproducción en la página impresa, las transparencias son nuevamente fotografiadas por medios normales y con los filtros primarios; con cada negativo se hace una plancha de impresión, habitualmente mediante el proceso de clichés. El papel pasa así por la rotativa en cuatro etapas consecutivas, con tintas en cián, amarillo, magenta y negro, o sea, como dicen los impresores, «a cuatro colores».

Los mayores usuarios de la película en color son los aficionados: actualmente casi todas las instantáneas son en color. Para el fotógrafo comercial, el color ha sido indispensable, durante mucho tiempo, a fin de cumplir las exigencias de los anunciantes. Las revistas están utilizando cada vez más color para su material propio. Los periódicos están superando las enormes dificultades técnicas de imprimir color sobre papel de diario gracias a las rotativas de alta velocidad. Y actualmente un número cada vez mayor de fotógrafos creativos ha llegado a elegir el color como medio de expresión personal, prefiriéndolo sobre otros medios.

En la tradición de la fotografía directa, Eliot Porter —cuyas sensitivas fotos en blanco y negro fueron expuestas en 1938 por Stieglitz en *An American Place*— ha fotografiado brillantemente los escenarios naturales. Porter hace sus propias copias sobre transparencias de color, y puede controlar así el resultado. Ernst Haas eligió apartarse de lo naturalista. Con una deliberada doble exposición de la película, o moviendo la cámara mientras el objetivo permanece abierto, o eligiendo tiempos anormales para la exposición, produce imágenes que a menudo poseen un gran valor intrínseco. Eliot Elisofon, fotógrafo de *Life*, experimentó con el uso de filtros de color sobre el objetivo o sobre la misma fuente luminosa. Fue asesor de Hollywood en el propósito de distorsionar el color para obtener un efecto emocional, como ocurrió con el film *Moulin Rouge* (1953), de John Huston.

El fotógrafo en color se ve enfrentado a muchos problemas estéticos. El colorante no reproduce el color como lo hace la cámara. ¿Debe el fotógrafo elegir el enfoque naturalista y, como lo hiciera Emerson con el blanco y negro, limitarse a producir lo que ve el ojo? ¿O debe seguir la iniciativa de la cámara, explorando sus posibilidades y respetando sus límites? Parece que existen colores que sólo se consiguen en las fotografías; la película Kodachrome, por ejemplo, rinde un azul de una riqueza y una profundidad que permiten aprovecharlo válidamente por sí mismo, sin intentar un realismo. Con color se ha experimentado en cualquier campo; prácticamente todos los fotógrafos han trabajado

con las nuevas técnicas y —aunque la complejidad del proceso y el gasto de materiales han sido un impedimento para la libre experimentación— exploran al máximo las posibilidades estéticas.

Existe la tentación de elegir temas que sean por sí mismos un despliegue de color, ignorando el hecho de que el color existe por doquier, y que no es el tema coloreado por sí mismo, sino el manejo que de él haga el fotógrafo, lo que resultará creativo. Los resultados más satisfactorios parecen derivar de temas que básicamente posean colores atenuados, con algún acento brillante y elocuente aquí o allá.

La línea divisoria entre fotógrafo y pintor no queda trazada con tanta claridad en ningún otro sitio como en la fotografía en color. La imitación es fatal. Por la naturaleza de su medio expresivo, la visión del fotógrafo debe estar arraigada en la realidad, y si intenta crear su propio mundo de color se enfrenta a un doble dilema: sus resultados no tendrán ya esa cualidad singular de lo que sólo podemos definir como «fotográfico», y descubrirá rápidamente que con sólo tres colores primarios, modulados en intensidad por tres emulsiones que obedecen a las leyes de la sensitometría, no llegará a rivalizar con el pintor, quien cuenta con una gama de pigmentos que puede emplear a voluntad sobre su tela. Por otro lado, el pintor no podrá confiar en alcanzar la precisión, el detalle y sobre todo la autenticidad de la fotografía. El problema estético consiste en definir qué es esencialmente *fotográfico* dentro de la fotografía en color; aprender lo que hay de singular en el proceso y utilizarlo para obtener fotos que no podrían ser obtenidas de otra manera. El problema fue claramente establecido por Edward Weston, manifestado en su obra de 1947:

Muchas fotografías —y cuadros también, ciertamente— sólo son un blanco y negro luego coloreado. El prejuicio que muchos fotógrafos esgrimen contra la fotografía en color procede de que no han pensado en *el color como forma*.⁸

Weston llegó al color en un momento tardío de su carrera, y produjo con él una cantidad relativamente pequeña de obra. Su foto *Waterfront* [Muelle], de 1946, incorpora su teoría estética del color como forma. Al examinar la imagen no nos preocupa la información que exhibe, sino que nuestro ojo se deleite en el juego y el contraste de esas brillantes zonas de color en rojo, azul y amarillo. Nótese, también, que la habitual profundidad de campo, siempre tan presente en la obra de Weston con blanco y negro, ha sido sustituida por un énfasis sobre un plano liso. Sumamente criticada como ostentosa cuando fue inicialmente publicada, esa foto apunta a los estilos actuales dentro de la fotografía en color.



JERRY UELSMANN, *Mutación simbólica*, 1961. Copia sobre combinación, The Museum of Modern Art, Nueva York

16 • NUEVAS DIRECCIONES

Desde 1945 se han producido grandes progresos en la tecnología fotográfica. Se ha aumentado la sensibilidad de la película; se han simplificado los problemas del tiempo de exposición con fotómetros eléctricos que no sólo miden la luz, sino que, cuando son incorporados a la cámara misma, pueden fijar automáticamente los tiempos del obturador y la abertura de las lentes. La contribución más innovadora fue la invención por Edwin H. Land, en 1947, del proceso Polaroid, que utiliza una cámara de diseño especial para producir la copia terminada (o, si se prefiere, un negativo) en cuestión de segundos.¹ Estas mejoras técnicas se basan en un ya centenario sistema de haluros de plata y gelatina.

Aunque se han producido pocos cambios en los métodos de trabajo del fotógrafo creativo, se han producido otros importantes en la actitud que se tiene frente a la fotografía como forma artística. Para algunos, la cámara es un medio de autoexpresión, con lo que se descarga sobre el observador la responsabilidad de interpretar el sentido deseado pero oculto de una foto. Para otros, los principios de la fotografía directa, que se basan en las limitaciones técnicas del proceso, resultan restrictivas e intolerables. El concepto de previsualización excluye la posibilidad de alterar la imagen después de tomada la foto. La preocupación por el tema ha sido esencial en mucha obra reciente que subraya lo trivial, el lugar común y hasta lo anormal. Se ha hecho popular la creación de situaciones y ambientes, específicamente para su registro por la cámara. Los pintores están explorando, tanto como los fotógrafos, la mezcla de ambos medios expresivos. Muchos fotógrafos creen que tanto el negativo como la copia posterior sólo son un medio para llegar a un fin, y al no considerar que sean objetos sacrosantos no vacilan en alterarlos con su manipulación. Los así llamados procesos «de control», que se creyeron obsoletos durante el reinado de una estética purista, han sido ahora revividos: la goma bicromatada, el bromóleo, el cianotipo.

Como en todas las artes visuales, las últimas tres décadas han presenciado una sucesión de estilos en la fotografía: una experimentación vigorosa y una veneración por ciertas tradiciones del pasado, se han mezclado con una actitud iconoclasta y con la búsqueda de un sentido dentro de una nueva visión del mundo.

La tradición de una fotografía directa puede ser vista claramente en la minuciosa obra de Minor White. Su estilo fotográfico se formó durante su prolongada vinculación con Stieglitz, Weston y Adams. Siendo un técnico magistral, realizó fotografías de una enorme belleza. Sumamente influido por Stieglitz, con quien mantuvo frecuentes y prolongadas conversaciones, White exploró las teorías del maestro sobre las equivalencias en su medio expresivo para trasladar lo supersensual a una forma visual. Definió a la fotografía como un espejismo y a la cámara como una máquina capaz de producir una metamorfosis:

Para pasar de lo tangible a lo intangible (lo cual reclaman como parte de su tarea los artistas maduros en cualquier medio expresivo), ha sido frecuentemente útil lo que se acerca a una paradoja. Para el fotógrafo, y para liberarse de la tiranía de los hechos visuales, de los cuales tanto depende, una paradoja es el único instrumento posible. Y la paradoja apreciada para la fotografía singular es trabajar al «espejo con memoria» como si se tratara de un espejismo, como si la cámara fuera una máquina de hacer metamorfosis y como si la fotografía fuera una metáfora... Una vez liberado de la tiranía de superficies y texturas, de sustancia y de forma [el fotógrafo] puede utilizarlas para procurar una verdad poética.²

Con esta definición, por tanto, la finalidad de Weston era hacer fotografías que se extendan más allá de su tema. La apariencia de la superficie, aunque sea de importancia secundaria, es esencial, pero la imagen debe ser transformada en un nuevo suceso, que será descubierto por el observador. Encontrar el significado interno que procuró el fotógrafo no es fácil. Sobre la foto *The Three Thirds* [Los tres tercios], White escribió:

La identificación de un tema puede ser tan informal que hace falta un título para sugerir la utilidad de una experiencia adicional con la foto. La titulada *The Three Thirds* necesita tal título porque la imagen no es informativa; sólo adquiere un sentido si el tema es tratado como una suerte de panel en el cual se cuelgan símbolos condensados: de izquierda a derecha, nubes sobre la ventana o juventud; yeso bajo tablillas o años de madurez; vidrios rotos o la vejez. ¿Qué capricho del azar llevó al fotógrafo hasta este punto, exactamente en el momento en que la continuidad de nacimiento, vida y muerte importaban en su mente y cuando secretamente confiaba en materializar su sentimiento de que cada una de esas tres cosas era un tercio de experiencia? ¿Fue su necesidad la que causó la metamorfosis?³

White cultivó la aceptación de lo accidental: su ensayo «Found Photography» [Fotografía encontrada] es



MINOR WHITE, *Pacífico*, 1948. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York, Cortesía de los Archivos Minor White, Princeton University, Princeton (Nueva Jersey)

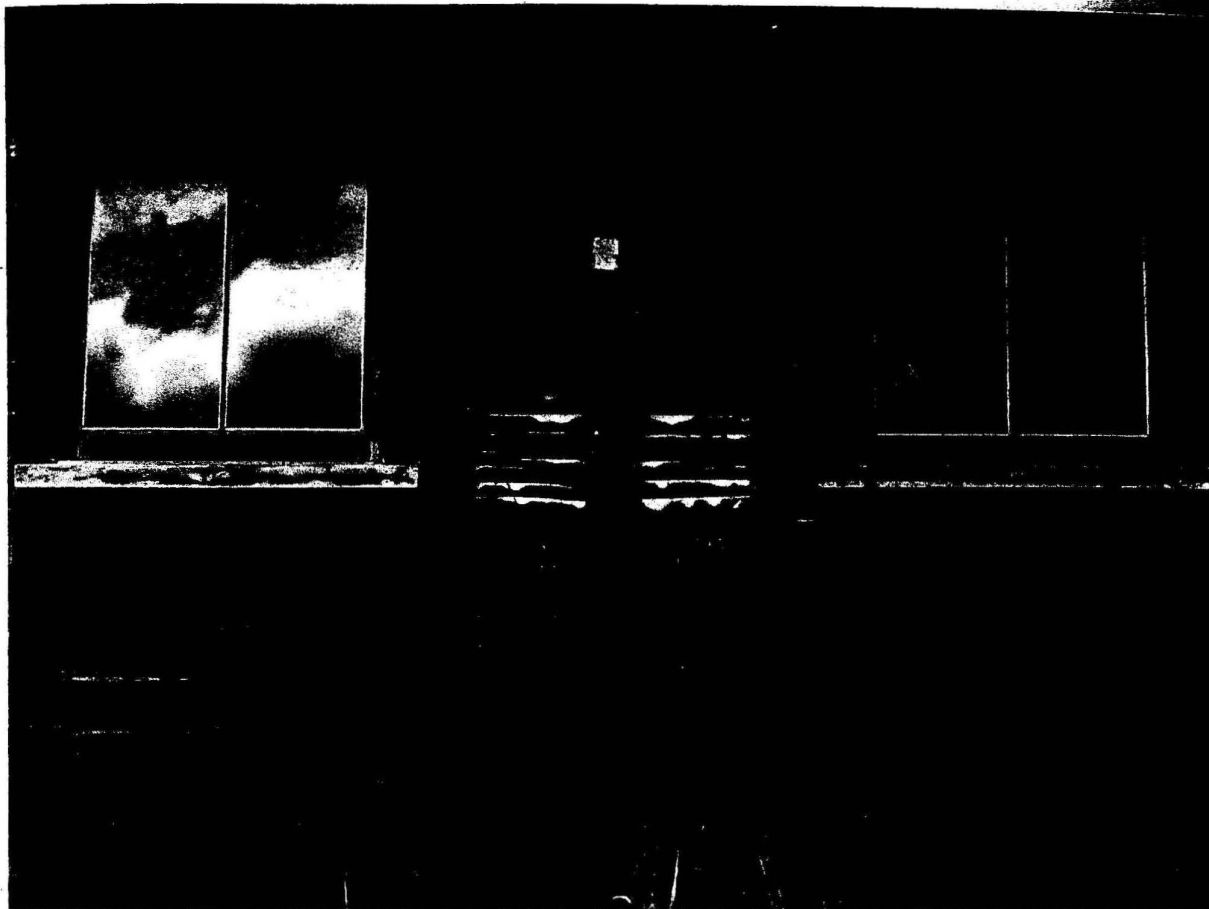
una profunda descripción no sólo de su enfoque, sino también de su proceso espiritual.⁴

La foto como metáfora puede ser encontrada a lo largo de toda la historia de la fotografía. En los primeros días del cine fue común la metáfora visual y fotográfica. En *Intolerancia* (1915-1916), de David Wark Griffith, el tema es desarrollado en cuatro distintas secuencias de imágenes, repentinamente combinadas de manera totalmente realista y, sin embargo, no literales. En *Avaricia* (1924), Erich Oswald von Stroheim lleva el simbolismo casi hasta el exceso: la cámara se detiene en todo lo que sea dorado (que fue virado o dorado en la copia de exhibición), o bien un canario enjaulado, y luego liberado junto a la muerte del protagonista, simboliza a su alma. Los soviéticos, especialmente S. M. Eisenstein y V. I. Pudovkin, no sólo mostraron una y otra vez el poder de la metáfora visual en sus films, sino que además escribieron ampliamente sobre ella.

Las fotografías han sido combinadas con la palabra impresa no como ilustraciones literales, sino para su mutuo refuerzo, con lo que pueden leerse nuevos sentidos en ambas. Así, en su libro *Time in New England*, integrado por una antología de textos vinculados a

Nueva Inglaterra junto a fotografías de Paul Strand, Nancy Newhall reunió la imagen de un árbol arrasado con una descripción de los episodios de brujería, un severo detalle de roca con un relato presencial sobre la masacre de Boston (1770), el capitel de un hogar de reuniones con una declaración sobre la abolición de la esclavitud, un paisaje marino infinito con la crónica sobre la pérdida de un barco en el mar. En la exposición *The Family of Man*, realizada en 1955 por el Museo de Arte Moderno, así como en el libro editado sobre ella, Edward Steichen no sólo yuxtapuso fotografías de la vida familiar en todo el mundo, sino que también empleó fotos como metáforas: la gran *Mount Williamson* de Ansel Adams expresaba la creación de la Tierra, o una foto por Wynn Bullock, sobre un niño dormido en un claro del bosque, hacía alusión a la creación del hombre.

Para Aaron Siskind, el desafío de la fotografía directa está en la transformación de la temática cotidiana en composiciones abstractas y autónomas. Expresa la belleza de la superficie exterior y obvia, que aísla para nuestra contemplación. Como él mismo manifestara, le preocupa obtener



MINOR WHITE, *Los tres tercios*, 1957. Gelatino-bromuro, colección Beaumont Newhall, Santa Fe, cortesía de los Archivos Minor White, Princeton (Nueva Jersey)

...una concentración del mundo en el interior del marco de la foto. Para encontrar mi material he ido al «lugar común», a lo «dejado de lado» o lo «insignificante»: los muros, los pavimentos, las estructuras de hierro en Nueva York, las incontables cosas alguna vez usadas y luego descartadas por la gente, los muros de hormigón en Chicago, los profundos subterráneos neoyorquinos en los que el agua y el tiempo han dejado su marca, el detritus de nuestro mundo, que examino en una búsqueda de sentido. En este trabajo, es incansable la fidelidad al objeto y a mi instrumento, la lente de clara visión; la transformación en objeto estético es conseguida por el acto de ver y no por la manipulación.⁵

El resultado es un estilo particularizado. Siskind enfatiza lo lineal. Los bordes son marcados, los contrastes son grandes. Todo parece situado en un único plano, con escasa profundidad. A menudo la imagen es ambigua y crea en el observador una tensión entre lo que es obvio y lo que supone un nuevo descubrimiento visual. Cuando el Museo de Arte Moderno expuso su obra en 1946, un cronista escribió: «La relación entre la fotografía y el arte abstracto es estrecha y supone un desafío... Son señalados el aislamiento y la organización que dentro de un rectángulo obtiene Siskind con temas aparentemente tan ingratos como una teja o un papel marcado por el alquitrán. La frase de Siskind,

‘Considero la foto como un nuevo objeto a contemplar por su propio significado y su propia belleza’, es un punto de vista que rara vez expresan los fotógrafos...»⁶

La obra de Harry Callahan posee una gran belleza lírica y revela una aceptación del mundo que nos rodea. Su visión es precisa: puede conseguir que una hoja de la naturaleza o un cable de energía eléctrica llenen por sí solos un cuadro. Ha experimentado con la doble exposición. Tienen particular fuerza sus fotos de peatones en aceras muy iluminadas.

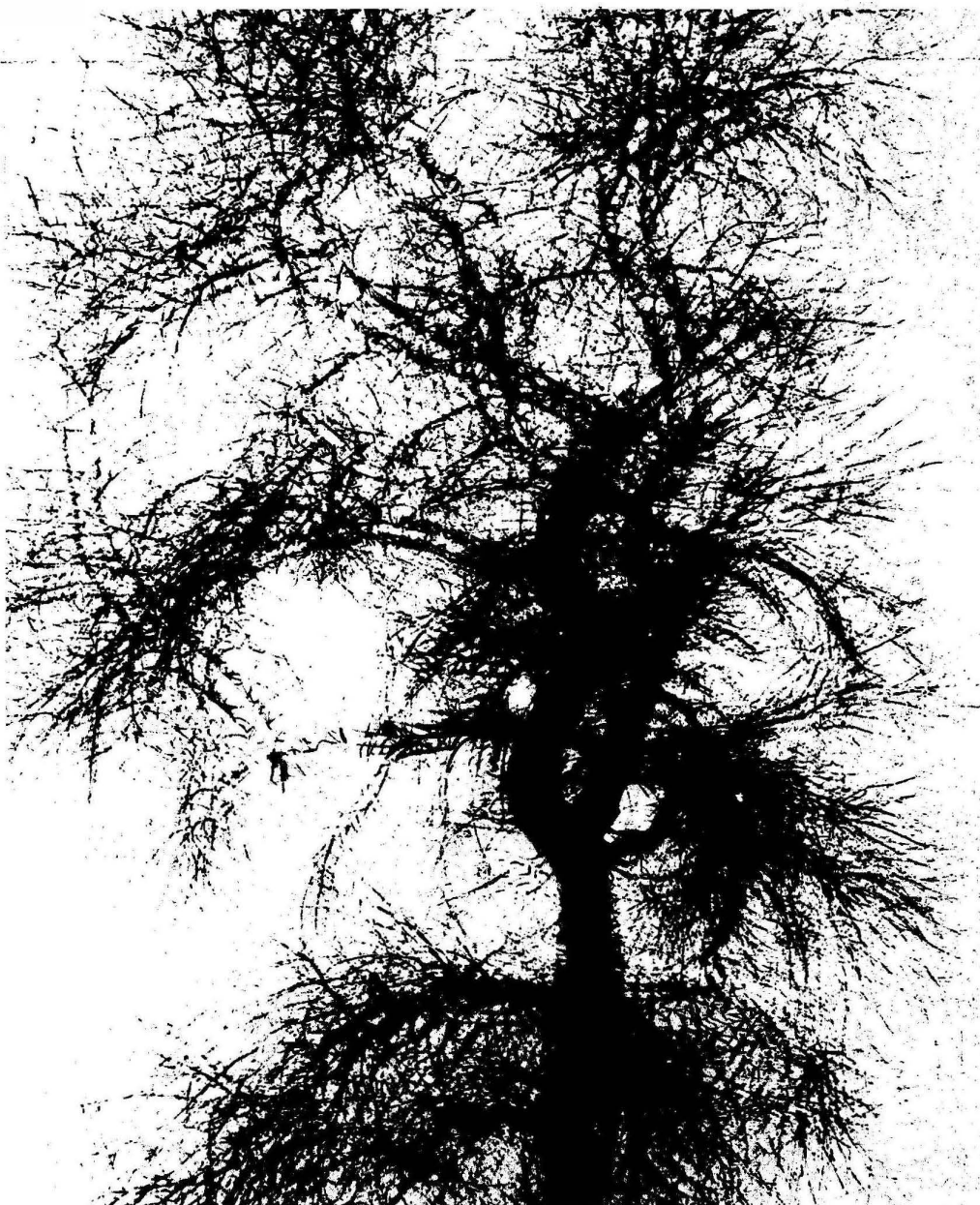
Frederick Sommer, tras un período en que se dedicó a la arquitectura de paisajes y a la urbanización, conoció a Alfred Stieglitz y se sintió absorbido por la fotografía como medio expresivo. En 1935 conoció a Edward Weston, «cuyo uso decisivo de la escala tonal ha dado a sus fotografías un nuevo impacto en el arte», escribió Sommer.⁷ Pronto comenzó a trabajar con la cámara de 8 x 10 pulgadas [aproximadamente 21 x 25 cm], creando retratos, detalles de estructuras, restos y esqueletos de animales, amplios paisajes del desierto de Arizona, vigorosos ensayos en doble exposición y en montaje. Ha mostrado durante mucho tiempo un gran interés por el surrealismo, y este interés se ha particula-



AARON SISKIND, *Simbolos en el paisaje*, 1944. Gelatino-bromuro, cortesía del autor



AARON SISKIND, *Chicago*, 1949. Gelatino-bromuro, cortesía del autor



HARRY CALLAHAN, *Exposición múltiple*, Chicago, 1956. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York



FREDERICK SOMMER, *Max Ernst*, 1946. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York

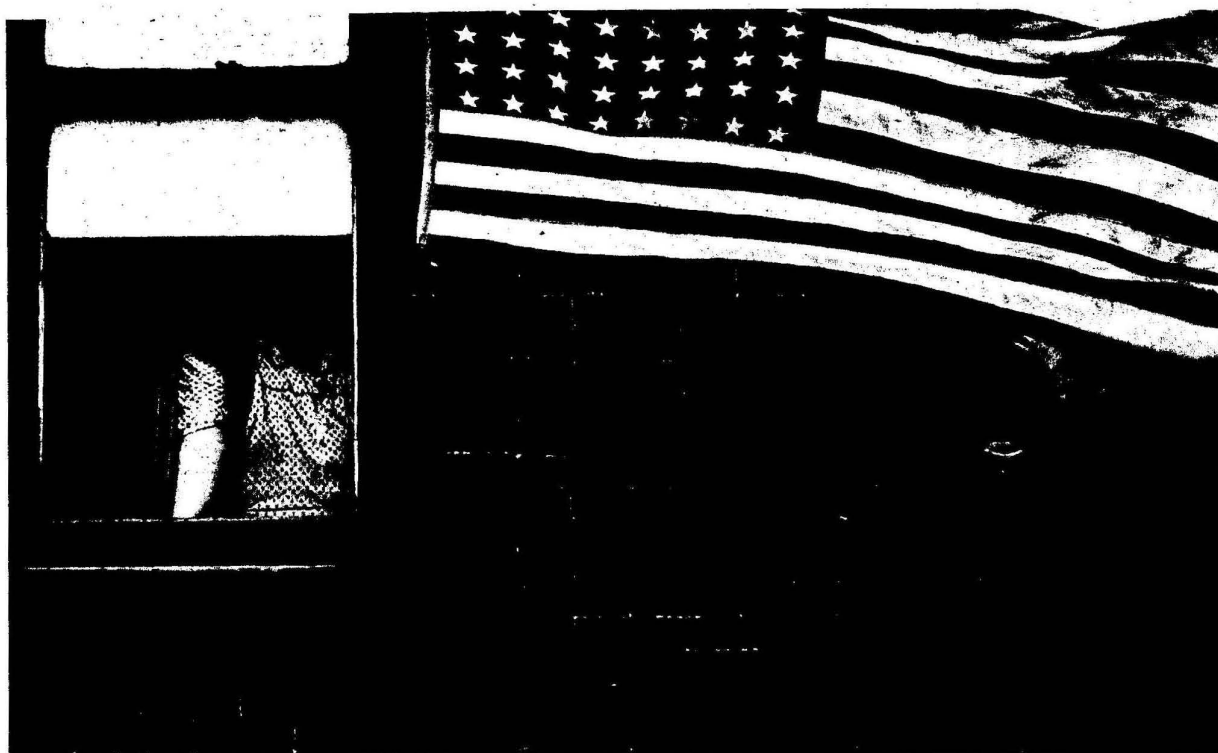
«Max Ernst, un gran artista, cuya visión tiene esa inquietud angélica de Salomón, amenazante para los fáciles partidarios del pensamiento o del instinto.»—Frederick Sommer, *Aperture*, vol. X, n.º 4, 1964



PAUL CAPONIGRO, *El dolmen de Ardara, Donegal (Irlanda)*, 1967. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York



HARRY CALLAHAN, *Chicago*, 1950. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York



ROBERT-LOUIS FRANK, *Desfile, Hoboken (Nueva Jersey)*, 1955. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York

rizado sobre todo por su expresión en la pintura de su amigo Max Ernst.

Paul Caponigro, que al comienzo de su carrera fotográfica estuvo muy influido por Minor White, ha encontrado sus temas en el paisaje y, más recientemente, en los monumentos megalíticos del norte de Europa. Estas inmensas piedras fueron erigidas con propósitos religiosos en un pasado distante del que no ha quedado huella; las fotografías que Caponigro hiciera sobre esas sorprendentes formas manifiestan su sentido espiritual.

Aunque la obra de estos fotógrafos se ajusta básicamente a los principios de una estética de la fotografía directa, otros han reaccionado contra esa convención clásica, que rechaza todo tratamiento posterior de la imagen negativa o positiva después de su momento inicial. Hacer copias combinadas con varios negativos ha sido un interés especial para Jerry Uelsmann, quien ha refinado su técnica hasta el extremo del virtuosismo. A diferencia de los pioneros de esta técnica en el siglo XIX, Uelsmann combina imágenes dispares para producir composiciones extrañas, a menudo inquietantes y ambivalentes, como la combinación de rostro y puño en *Symbolic Mutations*. Significativamente, ha dado a este enfoque de la fotografía el nombre de «post-visualización».

Tras el antecedente de un fotoperiodismo de enorme éxito, el suizo Robert-Louis Frank, frustrado ante la presión que le suponían los encargos de las revistas, solicitó y obtuvo una beca Guggenheim, y en 1955 rea-

lizó una gira fotográfica por Estados Unidos. Con una cámara de 35 mm fotografió la escena norteamericana en sus aspectos más populares: excursiones, desfiles, automóviles, gasolineras, carteles callejeros, paradores en el camino, autopistas desérticas y solitarias. Un motivo reiterado en su obra es la presencia de una bandera de Estados Unidos: decorando la tarima que preside un desfile cívico, ondeando sobre edificios, luciendo con esplendor sobre la zona de un picnic del 4 de julio. Sus imágenes son inquietas; su organización estructural es suelta y a menudo parece surgida de un aire casual. Suponen un contraste con las fotografías equilibradas y elegantes de Cartier-Bresson, sobre quien se le atribuye haber dicho: «Nunca se siente que haya sido conmovido por algo que ocurría, sino por su belleza o sólo por su composición».⁸ A Frank no le interesaba la belleza, sino un severo realismo, por desagradable u ordinario que fuera. Sobre la obra de Frank escribió Walker Evans:

Que Frank haya reaccionado ante Norteamérica con muchas lágrimas, alguna esperanza y su propio sello de fascinación, es algo que se puede saber mirando... sus imágenes de gente, los paisajes al costado del camino, los calderos urbanos de una casi vida, es decir, los niños semidiabólicos. Muestra una gran ironía hacia una nación que, hablando en general, carece de ella...⁹

Las fotos de Frank fueron publicadas en París con el título *Les Américains* (1958).¹⁰ Al aparecer la edición norteamericana, al año siguiente, los críticos se mostra-



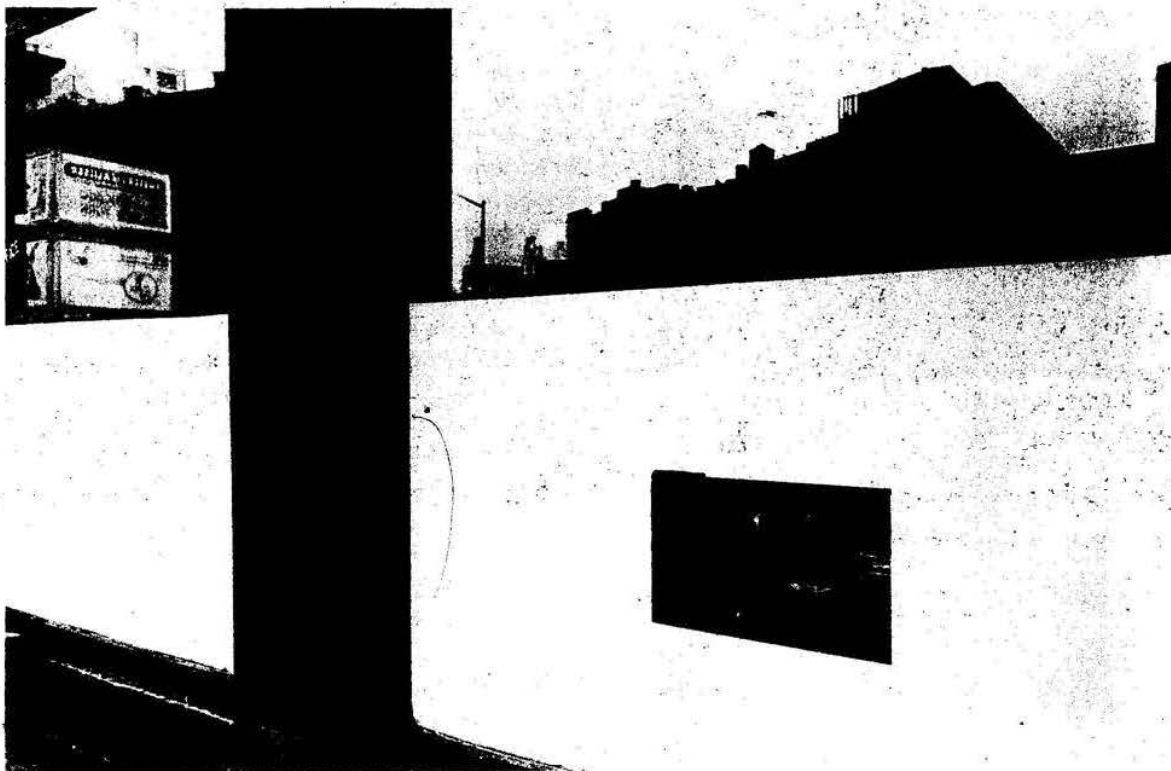
ROBERT-LOUIS FRANK, *Premiere de cine, Hollywood*, ca. 1955. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York



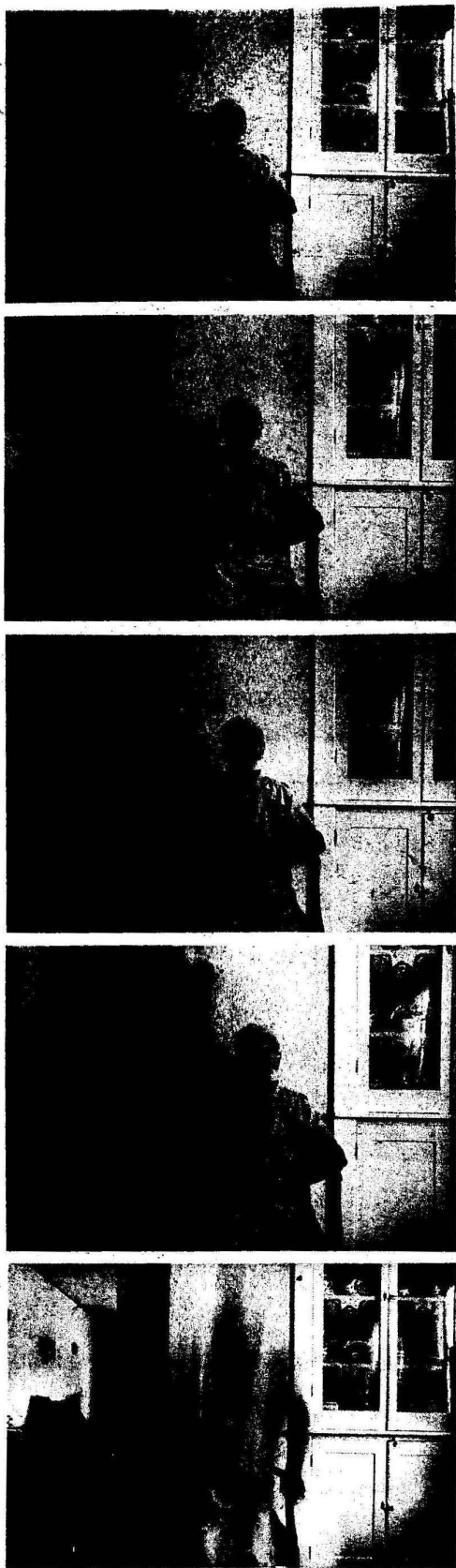
DIANE ARBUS, *Mellizas idénticas, Roselle (Nueva Jersey)*, 1966. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York



GARRY WINOGRAND, *Manifestación pro Paz, Central Park (Nueva York)*, 1970. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York



LEE FRIEDLANDER, *New York City*, 1964. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York



DUANE MICHALS, *La muerte llega a la anciana*, 1969. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York

ron negativos en forma casi unánime: les pareció que Frank había elegido deliberadamente lo sórdido, lo descuidado y lo desolado para representar a Estados Unidos. Pero para una generación más joven, esas fotos hablaron con vigor. Las fotos de Lee Friedlander sobre temas urbanos y monumentos cívicos, y las escenas callejeras aparentemente azarosas de Garry Winogrand, como sus fotografías con flash en funciones públicas, demuestran un empleo de la cámara en el que la imagen parece ilimitada, no contenida en el rectángulo de su marco, sino extendida más allá. Aunque Winogrand no quiere hablar sobre su obra, una frase suya, a menudo citada, «yo fotografío para ver qué parecerá la foto»,¹¹ pese a su apariencia simplista es una expresión de la prescindencia, quizá de la desconfianza, que muestra ante el concepto de la previsualización. Para él —como para muchos otros fotógrafos contemporáneos—, la magia de la fotografía reside en su mirada que todo lo observa, en su capacidad de capturar más de lo que el ojo humano pueda llegar a ver en la fracción de segundo durante la cual el obturador está abierto y permite que la película retenga una fugaz imagen. En este sentido, la cámara es algo más que un instrumento para registrar una imagen ya vista en todos sus detalles: es un instrumento que agudiza nuestra visión.

La preocupación temática llevó a Diane Arbus a fotografiar, con alarmante franqueza, a personas situadas en las fronteras de la sociedad «normal»: gigantes y enanos, travestis, nudistas. Mostró con cierta compasión la normalidad de lo aparentemente anormal, utilizando su cámara con una directa simplicidad.

Una abundante obra reciente es básicamente una ilustración, más vinculada a las artes dramáticas que a las cualidades inherentes del medio fotográfico, que sólo sirve como forma de registro. Así, Duane Michals, en el espíritu del cine, produjo pequeñas secuencias narrativas, como la de *Death Comes to the Old Lady* [La muerte llega a la anciana].

En las últimas décadas se ha producido una considerable experimentación, combinando el proceso fotográfico con otros medios expresivos, en especial la pintura y el dibujo. En contraste con las fotografías maestras que realizaron pintores reconocidos como Man Ray, Moholy-Nagy y Charles Sheeler —quienes mantuvieron estrictamente separadas las obras hechas por la cámara y por el pincel—, los practicantes actuales entremezclan los medios expresivos de tal forma que los resultados me parecen bastante ajenos a la fotografía y deben quedar así fuera del alcance de esta revisión.

La fotografía en color como medio creativo, tras un largo desdén por casi todos —excepto algunos fotógrafos maestros—, disfruta ahora de una mayor popularidad. Dentro de la tradición de Eliot Porter y de Edward Weston, otros contemporáneos como William Eggleston, Stephen Shore y Joel Meyerowitz se delei-



RICHARD AVEDON, *Ezra Pound*, 1958. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York



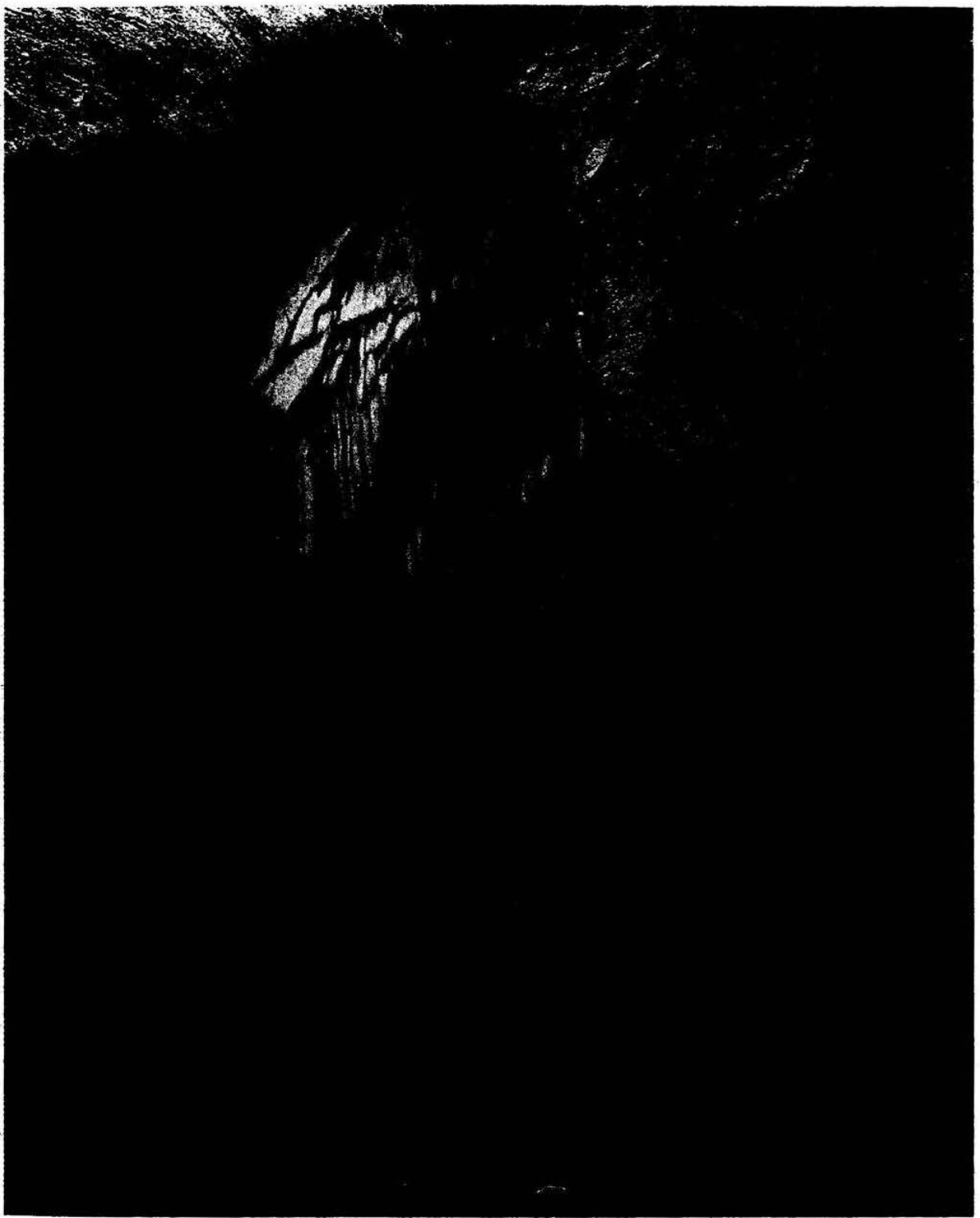
IRVING PENN, *Colette*, 1951. Gelatino-bromuro, The Museum of Modern Art, Nueva York

tan en los brillantes matices que pueden ser expresados por los actuales materiales del color, aportándonos un mundo transformado. La formación de un Departamento de Fotografía, como ocurriera en 1940 en el Museo de Arte Moderno (Nueva York); la fundación del Museo Internacional de la Fotografía, dentro de la George Eastman House, en Rochester (1949); el creciente interés por la fotografía, tanto por parte de personas individuales como de instituciones; la inclusión de cursos sobre el arte fotográfico en universidades y escuelas artísticas, son pasos encaminados hacia la aceptación definitiva e indiscutida de las potencialidades de la cámara.

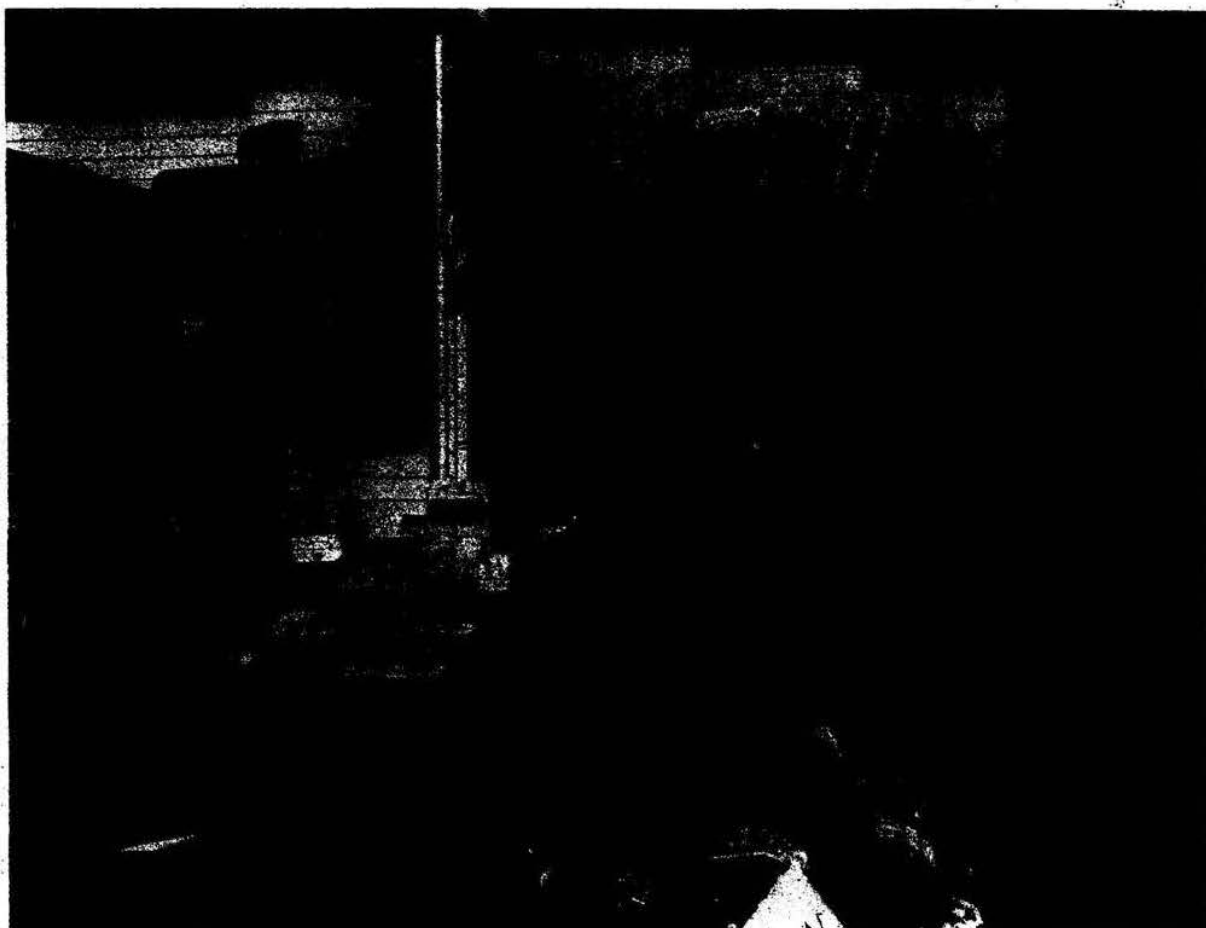
Son cada día más las personas que se vuelven hacia la fotografía como un medio de expresión y también de comunicación. Continúa el fermento de enfoques estéticos que ya señaláramos. Aunque sería apresurado definir las características del estilo fotográfico actual, parece estar en ascenso un común denominador, que está arraigado en la tradición: el empleo directo de la cámara para lo que puede hacer mejor, que es la revelación, la interpretación y el descubrimiento del mundo humano y de la naturaleza. El desafío actual para el fotógrafo es expresar un significado interno mediante una forma exterior.



WILLIAM EGGLESTON, *Memphis*, ca. 1969-1970. Copia por copulantes de color, The Museum of Modern Art, Nueva York



ELIOT PORTER, *Pasaje oculto, Glen Canyon (Utah)*, 1961. Cópia por copulantes de color, cortesía del autor



STEPHEN SHORE, *U.S.10, Post Falls (Idaho)*, 1974. Copia en tipo C, The Museum of Modern Art, Nueva York



ERNST HAAS, *Esquina de la calle 38*, 1952. Copia por copulantes de color, The Museum of Modern Art, Nueva York



JOEL MEYEROWITZ, *St. Louis y el Arco*, 1977. Cópia en tipo C, cortesía del autor

APÉNDICE: ESCRIBIR LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA ANTES DE NEWHALL

Anne McCauley

Mi objetivo, en este ensayo, es sugerir algunos temas y métodos de investigación que creo que requieren ser abordados antes de que podamos concretar, con mayor claridad lo que han sido y podrían ser las historias de la fotografía. Digo «historias» a propósito, porque lo que no quiero sugerir es que necesitemos cambiar las «líneas historiográficas» canónicas (perpetuadas por editores de libros teóricos y exposiciones de museos centenarios) por registros nuevos y más globales de grandes fotografías y sus creadores. A pesar de su utilidad en los cursos de iniciación, o para el público no especializado que quiere un resumen lineal y abreviado, tales estudios históricos rara vez identifican lo que excluyen o justifican lo que incluyen. Además, conforme ha ido evolucionando este tipo de publicación (en un solo volumen) en el siglo XX, se ha intentado definir cada vez más una historia de la fotografía «artística», aunque sin declararlo abiertamente. Este desfilar de una historia que sólo tiene una función (la «estética»), entendida como historia de una tecnología (la fotografía), ha dado como resultado las incómodas fricciones entre forma y contenido, o estilo y uso, que caracterizan los escritos más recientes. Ejemplos de fotografía *amateur*, científica, publicitaria y documental se incluyen junto a imágenes tímidamente «artísticas» (del siglo XX, por definición), cuando parecían anticipar, influir o aproximarse accidentalmente a las satisfactorias cualidades formales de tales imágenes. Se han escrito otras historias de la fotografía definida por su función (fotografía popular, de álbum familiar, fotografía policial, etc.) pero casi siempre quedaron relegadas a la categoría, menos lucrativa (en términos de beneficios de valor y del libro), de sociología e historia, hasta la reciente consolidación de la rúbrica «estudios culturales», que ha permitido que estas imágenes puedan empezar a hacerse de nuevo un hueco en los museos y en las aulas de historia del arte.

El concepto de historia única y lineal de la fotografía también fracasa a la hora de abordar los problemáticos límites de lo fotográfico. Históricamente, no ha habido un solo objeto físico coherente al que se pueda llamar «fotografía», y el propio término es un conveniente cajón de sastre para una amplia variedad de imágenes sobre papel, metal, cristal, tela, lienzo, etc., cuya única cualidad común es la intervención de la luz y la química

ca en algún momento de su proceso generativo. Como hoy los artistas oscilan de manera indiscriminada entre la cinta de vídeo, el ordenador y las hojas de película, y mezclan continuamente lo manual y la máquina en acciones multimedia (que pueden existir en un espacio real o virtual), hablar de la «fotografía» de un modo significativo se convierte en un oxímoron. Un reflejo de una pequeña fase o entrada de información visual cuya diferencia de clase respecto a otros bytes digitales no es ya visual o conceptualmente relevante. Dada la praxis actual, empezamos a darnos cuenta de que la «fotografía» como tal no sólo podría ya ni existir, sino que tal vez nunca haya existido en el sentido preciso, estereotipado (me atrevería a decir: en blanco y negro), a modo de monólogo, que nosotros, la generación de la posguerra, aprendimos.

En vez de ocuparme en una crítica del canon posmoderno, he escogido, más modestamente, analizar tres géneros de ensayo sobre la fotografía —la historia fotográfica, la autobiografía y la monografía sobre un fotógrafo— como ventanas hacia el lugar social de un medio en su campo de conocimiento. En general, todos los tipos de escritos publicados revelan en gran manera la categoría social de lo que tratan, mucho más allá de su contenido intencionado. Por ejemplo, un texto publicado sobre fotografía (ya sea un manual, historia, crítica o especulaciones filosóficas) puede ser utilizado como indicador de las expectativas que el autor tiene del medio y del beneficio potencial (tanto económico como en términos de prestigio) de la publicación, o para darnos indicaciones sobre la magnitud y naturaleza del público potencialmente interesado en la fotografía; las expectativas del público en cuanto al medio; las ganancias anticipadas de la publicación por parte del editor; los beneficios correspondientes a los fotógrafos citados o comentados en la publicación (o a los propietarios de sus fotografías); los beneficios correspondientes a los fabricantes del equipo y suministros citados en el texto, y así sucesivamente. En otras palabras, la información incluida en los textos sobre fotografía contiene un peso no sólo ideológico, sino económico, y, sin lugar a dudas, los debates sobre el curso de la historia o la estética del pasado rara vez son desinteresados (en todos los sentidos del término).

Para complicar aún más las cosas, los escritos fotográficos participan del campo que le es propio a todo escrito: las vidas construidas en las autobiografías y biografías fotográficas se hacen eco de las de otros profesionales, y las historias fotográficas incluyen, de modo similar, las normas aceptadas de la estructura histórica. Se debe tener cuidado de no atribuir singularidad a los géneros de ensayo fotográfico y dejar de examinar el desarrollo diacrónico de las categorías más amplias de las que esos textos participan, a menudo de un modo bastante secundario. Dadas las limitaciones de espacio de este escrito, no podré tratar adecuadamente estas cuestiones, pero animaría a trabajar más ampliamente a partir de estas líneas de investigación.

Algunos lectores tal vez consideren que la búsqueda de cuestiones historiográficas es una especie de autocontemplación propia de fin de siglo, un volver de lo pictórico a las acciones de otros (críticos, historiadores, directores de museos, marchantes), quienes atribuyen, de forma parasitaria, significados y estructuras a fotografías que, a menudo, no tienen nada que ver con la intención del artista. Lo cierto es que la mayor parte de los artículos de este ensayo no se centrará en imágenes ni siquiera en fotografías individuales. Lo que un examen de las diversas instituciones que abordan la fotografía deja claro es que no puede haber división alguna entre el creador/productor originario y la vida subsiguiente de la imagen. Del mismo modo que puede demostrarse que la autonomía y el significado fijado de ese objeto conocido como fotografía son ilusorios, su «hacedor» (incluso si se le puede asignar esta tarea sólo a una persona) se encuentra de igual modo inmerso en un proceso de una constante autotransfiguración y redefinición externas. No puede haber fotografía sin historia.

Historias de la fotografía

Mientras que la creciente publicación, en un solo volumen y organizadas cronológicamente, de historias ilustradas de la fotografía (semejantes a los textos de estudio para la historia del arte) tiende a perpetuar modos de pensamiento anticuados y reduccionistas sobre el pasado, sobre la naturaleza del cambio y lo que la fotografía es, una valoración seria y crítica de las historias que ya se han escrito, supone un primer paso útil hacia la comprensión de cómo y por qué evolucionó este género. Según Martin Gasser, las historias exhaustivas de la fotografía producida durante los primeros cien años de existencia, pueden dividirse en tres categorías: (1) historias que, en realidad, fueron debates disfrazados sobre la prioridad de la invención; (2) historias en forma de manuales; y (3) historias de la imagen fotográfica.¹ En la primera categoría entrarían muchos de los primeros escritos publicados, como los informes de

Arago en 1839, la *Historique et description des procédés du Daguerreotype* de Daguerre, la *Historique de la découverte - improprement nommée Daguerreotype* de Isidore Niépce y *La Vérité sur l'invention de la photographie*, escrita en 1867 por Victor Fouque en defensa de la prioridad de Niépce. Las historias en forma de manual, como las que debaten los orígenes de los inventos, también contienen breves descripciones cronológicas de los avances técnicos, pero continúan hasta el presente y añaden información práctica sobre el uso de la cámara y los principios químicos, dirigida obviamente a los fotógrafos aficionados. La tercera categoría de Gasser, «historias de la imagen fotográfica», se acerca más a nuestro concepto actual de la historia de la fotografía artística, en la que se tratan e incluso se reproducen, una vez finalizado el siglo XIX, fotos individuales y tipos de imagería. Como Gasser indica correctamente, es difícil encontrar esta categoría en el siglo XIX y parece depender de la aceptación (o defensa) de la fotografía como medio artístico, así como de los avances en la ilustración fotomecánica que permiten al lector ver las imágenes que se comentan.

Aunque las divisiones de las historias de la fotografía que Gasser propone son útiles, sus argumentos no afrontan la cuestión más espinosa de cómo los escritos sobre la historia de la fotografía se relacionaban a través del tiempo con los relativos a otros tipos de historia, más concretamente con la historia de las otras artes visuales o con la historia de la ciencia y la tecnología. La frecuente crítica posmoderna acostumbra a tildar las historias fotográficas del siglo XIX de meros listados cronológicos o repeticiones de los avances técnicos y se olvida de la estrechez de miras general presente en muchos tipos de estudios históricos de otras disciplinas. Por ejemplo, esperar que una historia de la fotografía del siglo XIX se centre de forma significativa en las imágenes individuales y en su estilo e iconografía, es ignorar que esa historia del arte basada en el objeto, en ausencia de ilustraciones, era rara en sí misma y pertenecía normalmente al ámbito de la crítica de arte más que al de la historia.

Es posible encontrar dentro de la historia de la ciencia y la tecnología un modelo más próximo a los primeros manuales fotográficos populares que a los textos históricos sobre arte. Los historiadores de tecnología han dividido su propia historiografía en «historias internas» que se centran en una tecnología o artefacto, frente a las historias «externas» que estudian el contexto social y económico de los descubrimientos tecnológicos.² Las historias internas, empezando por los diccionarios de inventos del siglo XV y continuando con la *Encyclopédie*, dominaron el siglo XIX y estuvieron gobernadas por la misma creencia idealista en la perfectibilidad humana que es el principio definitorio de la

«historia de los Whigs». La conquista de la naturaleza por el hombre, su esfuerzo por desentrañar las actividades ocultas de la glándula pineal o los protozoos, fueron motivo de celebración por derecho propio; si, en el proceso, las vidas de todos pudieran verse menos castigadas por la enfermedad, la guerra, el trabajo o el hambre, tanto mejor. La propia invención de la fotografía fue una prueba de este triunfo de las mentes inteligentes sobre los resbaladizos rayos de luz y las fugaces fantasías mentales. Sus «progresos», publicados en intervalos regulares por escritores de manuales, consistieron en cosas tales como: aceleradores químicos y nuevos procesos que dieron como resultado tiempos de exposición más cortos; cambios en el diseño de la cámara que hicieron más fácil el uso del equipo y de la química; mejores lentes que aumentaron la resolución y la consistencia de la imagen; en resumen, cualquier cosa que redujera el trabajo y los costes de producción. La retórica progresista y positivista, que incluía los estudios de la historia de la fotografía del siglo XIX, dependía de suposiciones no declaradas de que la sociedad necesitaba imágenes que se parecieran a las primeras fotografías, que cuantas más, mejor, y que cuanto menos trabajo humano se empleara en conseguir las, también mejor.

Los manuales de fotografía, como *Geschichte der Photochemie* (1890) de Josef Maria Eder y varias ediciones de su *Geschichte der Photographie* (siendo la edición en dos volúmenes de 1932 la que tuvo mayor éxito); la *Histoire de la découverte de la photographie* (1925) de Georges Potonniée, y los informes sobre fotografía escritos con ocasión de las exposiciones internacionales por Vidal, Albert Londe, Alphonse Davanne y otros, establecen el invento y el desarrollo de la fotografía como una marcha infinita hacia un mundo utópico y mecanizado. El mismo Eder cita entre sus fuentes tales historias interioristas como *History of the Present State of Discoveries relating to vision, light and colours* (1772) de Joseph Priestley y *Geschichte der Physik* (1801-1806) de Carl Fisher para la preparación de su texto de 1905 (la 3ª edición de su *Geschichte der Photographie*).³

La misma práctica generalizada de incorporar un breve prólogo histórico o un resumen del estado actual del conocimiento en un manual o presentación de un nuevo descubrimiento, que caracteriza a las historias de la fotografía del siglo XIX (tales como *La Photographie considérée comme art et comme industrie* (1862) de los hermanos Mayer y Piersons, *Les Merveilles de la photographie* de Gaston Tissandier (2ª edición, 1874, traducida en 1878 y editada por John Thomson como *A History and Handbook of Photography*), *A History of Photography written as a practical guide and an introduction to its latest developments* (1888) de W. Jerome Harrison, o *The*

Evolution of Photography with a chronological record of discoveries, inventions, etc. (1890) de John Werge se había extendido a las historias de la ciencia y la tecnología. Así, William Whewell, en su influyente *History of Inductive Sciences* (1873), proclama que «nuestro estudio de los métodos de descubrir la verdad debería basarse en un examen de las verdades que se han descubierto», e incluye compendios históricos en sus tratados de cada ciencia. Se pueden encontrar prólogos históricos similares en obras que abarcan diversas disciplinas científicas y nacionalidades, como *Leçons sur la philosophie chimique* (1836) de J.B. Dumas, *Principles of Geology* de Charles Lyell (1830-1833), o *El Origen de las especies* (1895) de Darwin. Como apunta Helge Kragh en *An Introduction to the Historiography of Science*, este tipo de escritos históricos, que se basaban en la creencia de que comprender el pasado permitiría a los practicantes actuales hacer mejor su trabajo, «han existido durante casi doscientos años.»⁴

Justificar un examen de la historia en los manuales fotográficos es reproducir el lenguaje de Whewell. W. Jerome Harrison, por ejemplo, argumenta que los fotógrafos necesitan conocer su historia y su trabajo a través de todos los procesos anteriores para hacer mejor su propio trabajo técnico.⁵ Harrison también dice que «los hombres del pasado» sirven de inspiración para el presente, un sentimiento expuesto más ampliamente por John Werge en su historia anecdótica: «Mientras, las reminiscencias a lo largo de cuarenta años de continuo contacto con cada fase de la fotografía, y algunos de sus pioneros, formarán un vínculo vital entre el pasado y el presente inmediato; que tal vez despierten recuerdos agradables en algunos y animen a otros a entrar en el campo de la experimentación, y se afanen por continuar la tarea de la evolución.»⁶

Tales comentarios evidencian que, como en las equiparables historias de la ciencia y las invenciones, la mayor parte de las historias de la fotografía escritas en el siglo XIX (y muchas del siglo XX también) fueron escritas por los propios fotógrafos para otros fotógrafos activos o potenciales. Mientras que, en el área de las primeras críticas fotográficas, personas formadas en las otras artes (Ernest Lacan, Henri Delaborde, Paul Mantz, Philippe Burty, Lady Eastlake) o en la literatura (Francis Wey, Théophile Gautier) realizaban a veces la crítica de las exposiciones o disertaban sobre el potencial del medio; no existía un público desinteresado, formado por legos, expertos o historiadores de la cultura, lo suficientemente numeroso como para justificar la publicación de libros históricos a ellos dirigidos. Los editores del siglo XIX se dieron cuenta de que la mayoría de lectores de libros sobre fotografía eran los aficionados que empezaban en el medio (antes y

después de Kodak), y que su número iba en aumento. Aún en el caso de historias como *Les Merveilles de la photographie* de Tissandier, que apareció en la popular Bibliothèque des Merveilles del republicano Edouard Charton (quien presentó varios descubrimientos técnicos ocurridos en la III República y continuó la democratización educativa que había marcado su serie sobre viajes Tour du Monde, y el periódico *L'Illustration*, que él mismo publicó), el libro se entiende más como un anuncio para aplicaciones amplias de la fotografía (con capítulos sobre microfotografía, estereofotografía, fotoescultura, heliograbado, etc.) que como historia cultural o intelectual. Al igual que los manuales técnicos, los textos más populares, como el de Tissandier o la serie de la Encyclopédie Roret, se hicieron eco de las categorías funcionales de la fotografía establecidas en exposiciones internacionales y constituyeron himnos al progreso.

El ámbito de los escritores y editores de libros de historia de la fotografía de finales del siglo XIX y comienzos del XX (y la mayor parte de la literatura periodística también) incluía a personas que se beneficiaron directamente de un aumento en las producciones fotográficas (fabricantes de equipos y productos químicos como Chevalier, George Eastman, Scovill, etc.); a los dueños de estudios que pudieron atraer a nuevos clientes (Disdéri, los hermanos Mayer y Pierson, Marcus Root); y a fotógrafos que empezaban a tener pretensiones como especialistas más comprometidos en la historia de la fotografía (Jerome Harrison, Josef Maria Eder, Albert Londe, Georges Potonniée). De las sociedades y clubes fotográficos que se fundaron en ciudades cada vez más pequeñas durante la segunda mitad del siglo XIX, surgieron secretarios e historiadores inicialmente responsables de las imágenes adquiridas por sus organizaciones, pero cada vez más ocupados en el mantenimiento y construcción de la crónica histórica. Jerome Harrison es una de esas personas: tras dirigir un colegio para chicos en Leicester y estudiar luego ciencias en los laboratorios científicos estatales de South Kensington, en 1872 fue nombrado director del Leicester Corporation Museum, donde enseñó geología. Se dedicó a la fotografía como aficionado en 1881 y empezó a recopilar literatura sobre el medio. Cuando publicó su historia en 1887, fue llamado como consultor científico de ciencias para la Junta de Educación de Birmingham y nombrado vicepresidente de la Sociedad Fotográfica de Birmingham.⁷

La carrera de Josef Maria Eder (1855-1944), que aportó a la historia de la fotografía un respeto absoluto por las primeras fuentes es, no obstante, comparable a la de Harrison, aunque en un grado mayor.⁸ Formado en Ciencias Naturales por la Universidad de Viena, Eder publicó primero sobre química y luego se especializó en la química de la fotografía. Después de trabajar en el

Laboratorio Estatal Minero austriaco y continuar la investigación de temas como la descomposición del oxalato de hierro, fue nombrado profesor asociado de fotoquímica y fotografía científica en la Escuela Técnica Superior de Viena en 1880, donde recibió ayuda de la Sociedad Fotográfica de Viena. El primer volumen de su estudio sobre las primeras fuentes y los experimentos con materiales fotosensibles, *Ausführliches Handbuch der Photographie*, apareció en 1884, y su *Geschichte der Photochemie* en 1890. A mediados de 1880, Eder, junto con otros fotógrafos vieneses se implicaron en la creación de un instituto para el estudio y la investigación de la fotografía y otros procesos de reproducción, que fue fundado por el Ministerio de Educación austriaco en 1888 como el *Lehrund Versuchsanstalt für Photographie und Reproduktionsverfahren*. Eder fue director de este instituto desde 1888 a 1923. Su idea —que hoy parece bastante innovadora, debido a las divisiones institucionales de entonces entre las organizaciones artísticas y las científicas, pero que eran consecuentes con los modos de pensar sobre el medio—,⁹ consistía en unir la fotoquímica y la fotografía aplicada y artística bajo un mismo techo. En 1897, después de añadir aulas de impresión e ilustración, el instituto se convirtió en el *Graphische Lehr- und Versuchsanstalt* con un departamento educativo para la fotografía y los procesos de reproducción y otro para las ramas del libro y la ilustración; laboratorios experimentales; un museo de artes gráficas y de aparatos, y una biblioteca técnica.¹⁰ Eder contribuyó con equipos y muestras de fotografías a este primer museo fotográfico, así como al *Technisches Museum für Industrie und Gewerbe* de Viena y al nuevo *Deutsches Museum* de Múnich (originalmente fundado en 1903 pero abierto al público en 1925).¹¹

El papel de Eder como científico, historiador, fotógrafo y defensor de los derechos de los fotógrafos (ayudó a redactar la ley que protegía las invenciones fotográficas en 1895) fue similar al de otros historiadores franceses pioneros de la fotografía de principios del siglo XX, como Georges Potonniée (fallecido en 1949). Al igual que Eder, Potonniée fue fotógrafo y directivo de una sociedad fotográfica, la *Société Française de Photographie*, que centró su interés principal en los comienzos de la historia y la prehistoria del medio. En las páginas de la *Revue française de photographie* y en otros medios de principios de los años veinte, Potonniée debatió con Eder sobre el papel que desempeñaron el químico alemán Schulze y los franceses Niépce y Daguerre, y se lamentaba de que no había ninguna «historia francesa de la fotografía».¹²

Los sentimientos nacionalistas de Potonniée, alimentados por el miedo francés al éxito tecnológico alemán producido por la guerra franco-prusiana, y confirma-

dos por la I Guerra Mundial, favorecieron su libro *Histoire de la découverte de la photographie* (1925). Anunciado en Francia como «un trabajo curioso y cautivador para cualquier interesado por ese gran invento francés, la fotografía»,¹³ el texto de Potonniée, que contenía reproducciones fotomecánicas de imágenes clave, a diferencia de los libros de Eder que sólo reproducían equipos y retratos de los inventores, causó una rivalidad entre las descripciones alemana y francesa de la historia de la fotografía que perduró hasta el período de la guerra fría. Curiosamente, estas descripciones en conflicto se concentraron en Francia y Alemania, y sustituyeron la rivalidad más antigua franco-inglesa (Daguerre contra Talbot) que marcó el período de la invención. En el texto de Potonniée, el químico alemán Schulze, a quien Eder apoda el «inventor de la fotografía», queda descartado por no haber anticipado de ningún modo el medio; y la mayor parte de su libro está dedicado a Niépce y Daguerre, con un apartado sobre Bayard. Las contribuciones alemanas a la impresión en papel, al colodión, a la fotografía en color y estereoscópica así como al calotipo se ven limitadas a breves citas de «Von Kobel y Steinheil», Petzval y Voigtländer, y del retratista austriaco Natterer.¹⁴

La presencia de fotógrafos de habla germana dentro de la historia del medio quedó en gran medida determinada por las alianzas políticas del siglo XX. Aun cuando Alemania fue el lugar donde se publicaron los primeros estudios locales sobre talleres fotográficos (como el revolucionario *Die Daguerreotypie in Hamburg 1839-1860*, 1915, de Wilhem Weimar, o el *Die Daguerreotypie in Berlin*, 1922, de Wilhem Dost y Erich Stenger),¹⁵ la hostilidad anglófona hacia la cultura alemana (y el fracaso práctico de muchos escritores ingleses y americanos en su dominio del idioma alemán) dieron como resultado la exclusión virtual de la historia de la fotografía alemana, particularmente la del siglo XIX, de los escritos en habla inglesa.

Durante el período nazi, el conocimiento de la historia de la fotografía alemana y austriaca fuera de esos países quedó radicalmente borrado. Erich Stenger (1878-1958), quien emergió en los años veinte como el principal historiador de la fotografía alemana, era, como Eder, un químico que enseñaba en una escuela de formación profesional (el Institut für Angewandte Photochemie der Technischen Hochschule de Berlín). Empezó a reunir su propia colección fotográfica en 1909 y durante años la utilizó como base de una serie de exposiciones históricas que se añadían a muestras de fotografía contemporánea. Éstas incluyeron la *Kipho* de 1925 (Kino und Photo-Ausstellung) en Berlín; la *Deutsche Photographische Ausstellung* de 1926 en Fráncfort; la muestra *Hundert Jahre Lichtbild* de 1927 en Basilea; la exposición *Pressa* de 1928 en Colonia; la *Film und Foto* de 1929 en Stuttgart y otros lugares,

para la que Moholy-Nagy seleccionó obras históricas de la colección de Stenger; y la exposición *Die Kamera* de 1933 en Berlín, en la que se incluyeron trabajos de Stenger y de Wilhem Dost dentro del Grupo I, «Geschichte, Entwicklung und Technik der Fotografie».

Aunque la posición política de Stenger durante la década de 1920 no estaba clara, hacia 1929, año en que publicó su *Geschichte der Photographie* para el Deutsches Museum, estaba depurando el informe de Eder sobre la invención alemana de la fotografía. Para la exposición *Die Kamera* en 1933, quedó registrado como «Beauftragter des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda für die Abteilungen Geschichte, Entwicklung und Technik der Fotografie», y en su siguiente y más extenso trabajo sobre la historia de la fotografía, *Die Photographie in Kultur und Technik* (1938), el papel de los alemanes, y particularmente Schulze, se expandió hasta hacer un panegírico de la virtud alemana: «Sabemos, sin embargo, de las excelentes contribuciones de los alemanes y protestamos contra la creencia general de que la fotografía es puramente una invención extranjera. Fue un alemán quien produjo la primera imagen mediante la luz, fue un alemán el primero en utilizar la palabra 'fotografía' en un periódico. Fue un alemán el que contribuyó a la perfección de la fotografía y mostró cómo la investigación fotográfica en las décadas siguientes iba dirigida a nuevos problemas.»¹⁶ Además, Stenger incluye en su texto un homenaje al fotógrafo de prensa Heinrich Hoffman, «cuyas fotografías de la vida del Führer y el movimiento están íntimamente ligadas a nuestra nación. Para nosotros y los tiempos que han de venir, reflejan la unidad y la fuerza de la nación alemana y representan el servicio de su renacimiento, su construcción y su misión de paz.»¹⁷

Cuando, en el verano de 1936, Beaumont Newhall, bibliotecario del Museum of Modern Art, comenzó a preparar su próxima exposición sobre la historia de la fotografía, naturalmente consultó la *Geschichte der Photographie* (la edición de 1932) de Eder y la *Aus der Frühzeit der Photographie, 1840-1870* (1930) de Helmut Th. Bossert y Heinrich Guttman, un estudio ilustrado que él había admirado y reseñado en la revista *American Magazine of Art* en 1932.¹⁸ El trabajo de Stenger, sin embargo, fue intencionadamente ignorado en la bibliografía del catálogo de la exposición de 1937 y, como Allison Bertrand afirma en su artículo para este ensayo, Nancy y Beaumont Newhall no visitaron Alemania durante su viaje de luna de miel/investigación a Europa debido a los acontecimientos políticos de 1936. Aquellos alemanes que sí prestaron su obra a la exposición eran fotógrafos que aún vivían como Hugo Erfurth, Paul Wolff y Walter Hege; el húngaro Moholy-Nagy, que era «consejero honorario», ya había huido a Londres. El estudio de Newhall, el pri-

mero y ciertamente, el más influyente y «modernista» análisis del medio en inglés, se centró en Francia, Estados Unidos y Gran Bretaña en sus ejemplos y reproducciones de trabajos del siglo XIX; no se incluyó ningún daguerrotipo, calotipo o copias de albúmina alemanas o austriacas, y sólo aparecen los alemanes Ottomar Anschütz y Heinrich Kühn (quienes vivían en Austria y se identificaban como austriacos), y los austriacos Henneberg y Watzek en la sección de «fotografía de placa seca». Se mostraron películas alemanas recientes durante la exposición, pero la mayor parte de los fotógrafos contemporáneos alemanes representados en el texto y en la exposición habían huido ya de los nazis.¹⁹ Fue éste el rumbo que tomó la historia de la fotografía en Estados Unidos, centrándose principalmente en los trabajos de tres países (Francia, Gran Bretaña y Estados Unidos), y tiene todavía que cambiar significativamente.²⁰

Autobiografías fotográficas

La autobiografía como acto creativo satisface dos necesidades básicas: el deseo de inmortalidad del autor (o la autoexploración) a través de escritos u otras formas de inscripción, y su deseo más inmediato de comunicar la esencia de esa vida a otra gente (conocida o desconocida). Como los críticos literarios han declarado a menudo, la autobiografía ha florecido en las sociedades que hacen hincapié en el individuo como fuerza movilizadora de la historia; de ahí la afirmación que se suele hacer de que Estados Unidos fue un caldo de cultivo particularmente fructífero para las autobiografías en el período moderno (después de la Revolución Francesa). Pero, más allá de la cuestión de por qué se escriben autobiografías, uno necesita considerar por qué y cómo llegan a publicarse. Desde la aventura de la autopublicación, económicamente ventajosa y especulativa, hasta la confesión del célebre *best-seller*, cuidadosamente elaborada, las autobiografías pasan de ser manuscritos personales a letra impresa a través de la agencia y las inversiones de numerosa gente. Así, como medida de posición social, la publicación de autobiografías de una profesión particular confunde potencialmente el ego personal con la demanda popular: los profesionales tienen que juzgar su vida y su trabajo como algo importante para que merezca la pena ser contada, pero para esa historia tiene que existir también un público.

Como confirman las bibliografías de las autobiografías americanas, la autobiografía fotográfica en forma de libro es poco frecuente tanto antes como después de 1945.²¹ En comparación con los escritores, periodistas, actores y actrices, o las estrellas del deporte, el fotógrafo parece haber suscitado poco interés público

y, la mayor parte de las veces, él (o, rara vez, ella) camufló su carrera fotográfica dentro de otras actividades más apasionantes como la caza mayor o la lucha india. Continuando una práctica propia de la prensa profesional de la década de 1850, los primeros libros de memorias fueron modelados como relatos de viajes —testimonios de aventuras en el terreno o episodios cómicos en el campo—, que incluían dosis de información de libro de cocina (al operar con emulsión a altas temperaturas o buscar agua pura en el desierto) con descripciones de los nativos. El libro *Voigtlander and I: In Pursuit of Shadow Catching: A Story of Fifty-two Years' Companionship with a Camera* (1902), de James F. Ryder, era típico por su crónica humorística de las aventuras viajeras de un director comercial corriente que hizo finalmente carrera en Cleveland.

Aún más típica del salvaje Oeste, fue la historia *Time Exposure: The Autobiography of William Henry Jackson* (1940), escrita, como todas las autobiografías, al final de su larga y activa existencia. Una gran parte del atractivo del libro de Jackson, que fue un encargo de G. P. Putnam's Sons y en parte escrito por un «negro» (editor en la sombra) identificado sólo como *Brown*,²² derivó de la edad avanzada del autor, y su conexión, de primera mano, con la guerra civil y el mítico pasado de la frontera americana. Aunque el libro contenía reproducciones de algunas de las fotografías de Jackson para sus investigaciones sobre Hayden, fueron sus descripciones de la vida pionera (ya celebrada en un libro de 1929, *The Pioneer Photographer*, que había publicado con Howard D. Driggs) más que su papel como fotógrafo original lo que justificó la aparición del libro. Participando en desfiles de los veteranos de la guerra civil en la década de 1930, contratado para pintar murales federales que mostraran la historia de las investigaciones geológicas, y encontrando un comprador dispuesto a adquirir sus 40.000 negativos en vidrio en la persona de Edsel Ford en 1936, Jackson se había convertido en una fuente histórica que podía transmitir los secretos de su longevidad así como fragmentos de sus primeros diarios y memorias, enormemente idealizados por el negro profesional. En otras palabras, el público al que se intentaba llegar con su libro no era necesariamente el fotógrafo o el coleccionista fotográfico, sino los entusiastas de la guerra civil y los nuevos consumidores populares de películas del Oeste, de libros de humor y de mitos.²³

Los fotógrafos profesionales o aficionados rara vez dedicaban mucho espacio en sus autobiografías a discusiones sobre estética, procedimientos de revelado o manías sobre cómo dirigir un estudio. El libro *Twenty-three years under a Sky-light, or Life and Experiences of a Photographer* que el americano H. J. Rodger se autopublicó en 1872 prometía ser una revelación en

primera persona de un retratista comercial, pero en realidad fue una aventura lucrativa que consistió en una guía para modelos que ayudara a «contrarrestar las impresiones erróneas relativas a los denominados 'secretos y misterios' del arte».²⁴ Los «Annals of My Glass House» de Julia Margaret Cameron, un manuscrito publicado en 1874 con anterioridad al viaje de Cameron a Ceilán, era una memoria íntima y breve de los trabajos y alegrías de la producción fotográfica que nunca se habían expresado en un libro; su familia lo guardó hasta que se publicó en 1927 en el *Photographic Journal* (probablemente esta publicación fue provocada por la aparición del monográfico de Woolf/Fry el año anterior; véase el siguiente apartado de este ensayo).

Quand j'étais photographe, de Felix Tournachon (Nadar), publicado en 1899 por el anciano expropietario de un próspero estudio de retrato comercial parisino que todavía funcionaba bajo la dirección de su hijo, puede encontrarse entre los primeros libros autobiográficos sobre una vida en la fotografía. A diferencia de sus memorias sobre sus años de estudiante bohemio (*Quand j'étais étudiant*, 1856), o sus hazañas aeronáuticas (*Mémoires du Géant*, 1864), Nadar esperó casi medio siglo antes de dejar impreso el aspecto de su vida por el cual hoy es más conocido, sus fotografías del período 1850-1860. La elección del momento de esta publicación, que inmediatamente definió quiénes fueron los personajes clave durante los años formativos de la fotografía, refleja por sí misma una estima creciente por la «fotografía artística» a finales del siglo, así como una nueva disposición por parte del público francés para examinar el Segundo Imperio, un período completamente pasado de moda durante la III República. El propio republicanismo de Nadar, que rayaba en el anarquismo, si su amistad con Elisée Reclus y Jean Grave sirven de alguna indicación, distinguió el tono político de sus memorias de las de otros cortesanos bonapartistas anteriores, publicadas después de la muerte del emperador. Mientras se tildaba a sí mismo de autor de categoría similar a escritores tales como Gérard de Nerval, Baudelaire, Balzac, Théophile Gautier y Hugo, cuyo prestigio estaba consolidado, el convertir en antología las memorias que Nadar ya había publicado a través de artículos periodísticos y en las páginas del diario de su hijo Paul, *Paris photographe*, lo confirmó como el fotógrafo más importante del Segundo Imperio, cuyos intereses eran estéticos (y honorables) antes que comerciales. Uno sospecha que el libro pretendía dejar las cosas claras, ya que Nadar se enfrentaba a su muerte cercana: Paul Nadar, como editor de *Paris photographe*, había pasado gran parte de los años 1890 consolidando la importancia de su padre para la fotografía francesa y volviendo a imprimir los ahora clásicos retratos de las celebridades artísticas y literarias desde 1850 a 1860.²⁵ El libro *Quand j'étais*

photographe hizo aún más valioso el patrimonio familiar de negativos, manuscritos y copias, y pondría de nuevo el estudio fotográfico ante los ojos del público.

Las memorias de Nadar, que definieron la fotografía comercial de los comienzos como una guerra entre los artistas interesados en ganar dinero y los idealistas, comparten rasgos con el modo de autobiografía fotográfica a la manera de historia de aventuras, al tiempo que anticipan otro tipo: el fotógrafo como ventana de los ricos y famosos. *As I remember*, de Arnold Genthe (1936), espléndidamente ilustrado con sus estudios sobre Chinatown, sus vistas del terremoto de San Francisco y sus retratos de celebridades, revela la vida de un exitoso retratista de sociedad cuya educación, gustos y clase social eran más elevados que los que era habitual en los fotógrafos comerciales. En lugar de imitar el suspense dramático de la prensa amarilla, la autobiografía de Genthe se parece a las páginas de *Country Life* y *Vanity Fair*, en las que el lector se permite echar un espontáneo vistazo a las vidas secretas de los ricos más allá de lo que Genthe revela con sus propios retratos, ya de por sí sensuales y brillantes. Aunque Genthe, como Nadar, había alcanzado cierta fama gracias a aquéllos a los que fotografió, la mayor parte de sus memorias se centra en los actores y actrices, escritores, presidentes y figuras de sociedad que eran amigos suyos, clientes y, en apariencia, sus iguales. Genthe se describe a sí mismo como inteligente, cultivado (un ávido coleccionista de arte oriental), sensible y amante de los caballos y los gatos; él es, de ser algo, más experto que gente como W. S. Clarke (cuyas colecciones se basaban sólo en el valor de venta) y más aficionado a las falsificaciones chinas que Charles Freer. El libro de Genthe marca, a mi entender, la primera autobiografía fotográfica en la que el autor se construye a sí mismo como un artista de éxito y de gusto exigente.²⁶ Termina, contundentemente, con un debate sobre el «progreso de la fotografía» en el que elogia los retratos de D. O. Hill y a Alfred Stieglitz (y, de ese modo, sitúa a Genthe dentro de una genealogía de fotógrafos artísticos que quedó bien establecida en la década de 1930). Genthe se siente también obligado a incluir una defensa intrigante de por qué nunca se casó, lo que sugiere a los lectores modernos un angustiado encubrimiento de su homosexualidad.

Ante la rareza de las autobiografías fotográficas previas a la II Guerra Mundial y el centrar su análisis en aspectos de sus vidas que tuvieron muy poco que ver con la fotografía, uno puede concluir que había muy poca mística en torno al hecho de hacer fotografías. De un modo consecuente con el de la primera generación fotográfica de los años 1850-1860, los fotógrafos acostumbra a pasar de un trabajo a otro, de tal modo que la unidad de personalidad y carácter vencían los caprichos del empleo. Uno era genial porque podía superar

los baches por los pelos o alternar con otra gente que era genial, pero no era genial por crear imágenes trascendentales con una máquina.

La monografía fotográfica

La casi invisibilidad del fotógrafo como individuo creativo definido por sus obras también emerge en un estudio cronológico de la monografía fotográfica. De nuevo, esa ausencia refleja la nula importancia que se les otorgaba a los fotógrafos individuales en una sociedad donde la mayor parte del trabajo fotográfico fue publicado anónimamente y en la cual casi todos los fotógrafos fueron tratados como artesanos y comerciantes. Las monografías históricas sobre artistas pertenecientes a las bellas artes, principalmente pintores y escultores, sólo datan de finales del siglo XVIII, aunque el ambicioso *Lives*, de Vasari, definió el género del escrito biográfico en el XVI. Previamente a la invención de la fotografía, esas monografías de artistas eran inusuales, en gran parte debido al aspecto económico de la publicación, al estado embrionario del campo de la historia del arte y a las restringidas demografías de la propiedad artística (existían pocos museos públicos, y sus horarios y tipo de visitantes eran limitados). Sería temerario esperar encontrar libros dedicados a fotógrafos en un tiempo en que las biografías o los textos del tipo «vida y obras» eran inusuales o se publicaban con un tiraje muy limitado.²⁷

Hacia finales del siglo XIX se habían expandido enormemente las publicaciones sobre bellas artes y habían empezado a aparecer monografías ilustradas sobre fotógrafos. El movimiento pictorialista de la década de 1890, que triunfó en Alemania como mínimo por haber conseguido colocar fotografías contemporáneas en los museos y no sólo como registros documentales, sino como objetos de arte, dio como resultado la reevaluación de las carreras de fotógrafos individuales. Una serie británica de *portfolios* titulada *Sun Artists*, publicada en 1889-1890, presentó los trabajos de la Sra. Cameron en la edición de octubre de 1890, con copias insertadas en el número de cuatro de sus retratos, procedentes de los negativos que su hijo H. H. Cameron había facilitado, y un ensayo biográfico de Peter Henry Emerson. Publicada por Kegan Paul, Trench, Tribner and Co., con Arthur Boord como editor honorífico, esta serie fue reconocida como la prueba de «que el público está empezando a ampliar su apreciación de las cosas hermosas a un arte considerado, hasta hacía muy poco como perteneciente esencialmente a la esfera de las cosas útiles». El texto de Emerson, basado en las memorias de Henry Taylor que habían sido publicadas en 1885 (el año anterior a su muerte) y los «Annals» de Cameron, describe el equipo que ella utilizó, sus

modelos y su estética en un ensayo bastante crítico, burlándose de sus *Idylls of the King* por inapropiados para «la provincia del arte pictórico». Emerson, consecuente con la doctrina de la fotografía naturalista que acababa de publicar, concluyó: «ella no fue original en absoluto, pero sí la seguidora de buenas convenciones, alguien humanitario, no una gran artista». En el retrato fotográfico, sin embargo, Emerson admitió que fue «inigualable».

La práctica de la fotografía contemporánea se fundamenta siempre en las lentes y la norma a través de las cuales la historia de la fotografía ha tomado forma, y esto se destacó sobre todo en la década de 1890. Como se ha dicho a menudo, la explosión de *amateurismo* y el aislamiento consciente de una «fotografía artística» aumentaron el público de las publicaciones fotográficas, a la vez que fomentaron una búsqueda de las raíces artísticas en lo que todavía era un pasado fotográfico documentado irregularmente. Lo que no se ha explicado es por qué exactamente. Cameron y los calotipistas escoceses Hill y Adamson (conocidos sólo como Hill, ya que las contribuciones de Adamson fueron enormemente ignoradas), fueron rescatados como los principales creadores del estilo pictorialista de entre todos los calotipistas y los fotógrafos «artísticos» de la era del colodión. El artículo de Emerson sobre Cameron es un esfuerzo en esa línea por encontrar un pasado utilizable, y no se trata de un hecho aislado: después de él, y mucha de la publicidad sobre Cameron después de su muerte, se debe a su hijo más joven. Henry Herschel Hay Cameron (1856-1911) fue un fotógrafo por derecho propio, con un taller de retratos en el número 70 de Mortimer Street de Londres, y miembro fundador de la Linked Ring en 1892. También siguió reproduciendo y vendiendo las fotografías de su madre (el artículo de Emerson termina con una lista de sus trabajos existentes y la información de que las copias se vendían a 10 chelines y 6 peniques), y se embarcó en una campaña de prensa vinculando su propio éxito con el de ella. En 1893 publicó *Alfred, Lord Tennyson and His Friends*, un *portfolio* de tirada limitada, en el que mezcló fotograbados obtenidos de sus negativos y los de su madre (no aparecen listados los autores de imágenes específicas), con una presentación de Cameron y una evocación sobre su madre, escrita por Anne Thackeray Ritchie, cuñada de Leslie Stephen, cuya segunda esposa era la sobrina de Cameron, Julia Jackson. La propia Ritchie reconoce cortésmente a su «amigo Henry Cameron» y le identifica como fuente de las cartas y papeles de Cameron. La originalidad de las hermanas Pattle, indica, «han llegado hasta la generación actual», y ciertamente los retratos que H. H. Cameron realizó de Irving, como de Becket o Tennyson recuerdan las composiciones en primer plano y desenfocadas de su madre.

Gracias a los esfuerzos de Henry Cameron, los trabajos de su madre comenzaron a conocerse fuera del estrecho mundo de la prensa fotográfica profesional, hasta llegar a las páginas de las revistas de arte. Fueron citados por Andrew Pringle en *The Studio* en 1893, en un artículo sobre «El Nacimiento del Arte en la Fotografía», como «modelos merecedores de ser imitados en el presente».²⁸ H. H. Cameron ofreció un testimonio personal en la revista al año siguiente, en el que ensalzaba los logros de su madre y realizaba una crítica de las «imágenes individuales» (las cuales mostró al entrevistador y a quien indicó, sin rodeos, que estaban en venta).²⁹

Lo mismo que Cameron hizo por el prestigio de su madre en la década de 1890, lo realizó James Craig Annan, seguido de Alvin Langdon Coburn, por la de Hill y Adamson. La presencia de Hill como fotógrafo perduró después de su muerte en 1870, gracias a las diferentes personas que se hicieron cargo de su estudio de Rock House, en Edimburgo, y a los miembros de su familia. Su hermano, Thomas Hill, pasó unos quinientos negativos en papel y unas setecientas copias a su sobrino Andrew Elliot (1830-1922), quien asumió también la dirección de la imprenta de otro de los hermanos, Alexander Hill. Mientras tanto, algunos negativos se quedaron en el estudio, ocupado durante un breve período de tiempo por Thomas Annan y, después de 1876, por Alexander Inglis.³⁰ Hacia 1880, Elliot encargó a Annan que realizara copias al carbón de los negativos en papel de Hill para ponerlos a la venta; parece que también contrató a Jessie Bertram entre 1910 y 1920 para hacer reproducciones.³¹

James Craig, hijo de Annan, comenzó a vender fotografías grabadas extraídas de la obra de Hill en 1890 (antes de que hubiera comenzado su propia fotografía creativa) y los presentó, junto con sus propias fotos, a varias exposiciones pictorialistas británicas y alemanas. Ya en 1892, elogió por escrito el hermoso claroscuro de Hill, a la vez que mencionaba a la Sra. Cameron «de cuyos retratos de Tennyson estamos oyendo hablar mucho en la actualidad».³² En 1893, cuando el joven historiador de arte y director de la nueva Kunsthalle de Hamburgo, Alfred Lichtwark (1852-1914), organizó la primera Internationale Ausstellung von Amateur-Photographie en la Kunsthalle, junto con Ernst Juhl, un industrial de Hamburgo, coleccionista de arte y entusiasta de la fotografía *amateur*, presentaron las imágenes de Hill y Adamson cedidas por Annan entre los 6.000 trabajos expuestos. Juhl volvió a mostrar los trabajos de Hill y Adamson con los de Cameron en 1895, y Lichtwark alabó su éxito al revelar las personalidades de los modelos en su tratado histórico del arte, *Das Bildnis in Hamburg* (1898).³³ Después de la fértil apreciación de los retratos de Hill en Alemania, Annan fue, aparentemente, la fuente de las fotos que se expu-

sieron en Hamburgo en 1899 (reseñadas por Juhl en la edición de 1899 de *Photographische Rundschau*, y por Lichtwark en la de 1900),³⁴ también en Hamburgo en 1902, y en Dresde en 1904. Cuando Juhl comenzó a construir su propia colección fotográfica a partir de 1893, adquirió obras de Hill y Adamson y de Cameron para completar sus extensos fondos de obras pictorialistas contemporáneas.³⁵ En las exposiciones subsiguientes, como la de Berlín de 1910 en el Königl. Kunstgewerbemuseum, presentó imágenes de Hill y Cameron procedentes de la colección de Juhl en vez de la de Annan.

La suerte de Hill en el mundo de habla inglesa también siguió aumentando durante la década de 1898 a 1908. En la exposición de la Royal Photographic Society de Londres, 1898, se exhibieron setenta fotos que J. C. Annan reprodujo de los negativos de Hill, y se incluyeron nueve de los retratos de Hill de 1844 y cuatro fotos de la década de 1850 en la Art Gallery de Glasgow (de la Glasgow Exhibition) en 1901. Annan clarificó cuál era su papel en la divulgación del trabajo de Hill en una entrevista con Richard Stettiner para *Die Kunst in der Photographie* en 1900, y, más tarde, en un artículo más conocido, acompañado de grabados que obtuvo de los negativos de Hill, publicado en *Camera Work* en 1905. Annan declaró que el pintor John Singer Sargent había comprado retratos de Hill y los había enviado a Whistler en 1893. Annan aseguró que el origen de los negativos de Hill que tenía era un «amigo» anónimo. Annan fue también responsable de la exposición de Hill en la galería 291 de Stieglitz en febrero de 1906, las únicas fotografías históricas que aparecerían en ese espacio. En las páginas de *Camera Work* de 1909 y 1912 se presentaron grabados adicionales de Annan.

También fue Annan quien introdujo al joven Coburn en la fotografía e historia escocesas. Coburn visitó el estudio Rock House de Hill y Adamson, y comenzó a realizar sus propias fotografías a partir de los negativos en papel originales, así como de copias antiguas alrededor de 1908.³⁶ En la celebrada exposición *Photo-Secession* de 1910, organizada en la Albright Art Gallery de Buffalo, Coburn se encargó de exponer los trabajos de Hill entre las seiscientas fotografías exhibidas y, después de la muestra, «presentó a la Academia ocho hermosas fotografías de D. O. Hill, de las que era propietario, y las donó a la colección permanente».³⁷ La Academia compró entonces *The Bird Cage* y *Portraits-Group* de Hill, así como otras diez fotografías de la exposición.³⁸ Coburn exhibió la obra de Hill otra vez en la muestra RPS de 1914 y, más tarde, en el mismo año, en la Ehrlich Gallery de Nueva York.

Pero el esfuerzo museístico más ambicioso de Coburn fue el montaje de *An Exhibition of the Old Masters of Photography*, que tuvo lugar desde el 30 de enero al 28

de febrero de 1915, en la Albright Art Gallery. Con veinte trabajos de Hill, quince del calotipista Dr. Thomas Keith (fotos realizadas a partir de los negativos procedentes de la familia Keith),³⁹ veinte de Julia Margaret Cameron y diez de Lewis Carroll, la exposición mezcló fotografías modernas de Coburn (a partir de los negativos en papel de Hill y Keith) con copias suyas hechas de las fotografías de Cameron y Carroll que él había visto en Inglaterra (las que ahora llamaríamos «fotos antiguas» no fueron incluidas). E insistió en que: «había estudiado cuidadosamente todo el material disponible y me había esforzado por ejecutar mi parte del trabajo con el espíritu de los diferentes artistas», Coburn situó a sus recién acuñados «viejos maestros» en un linaje que culminó con «el trabajo de Clarence White y el pequeño grupo de fervientes amigos que se han agrupado en torno a él.»⁴⁰ En vez de dejar de lado estas fotografías con grano, escenificadas y desenfocadas, como Alfred Stieglitz había hecho por entonces, Coburn las convirtió en el fundamento del movimiento de la fotografía artística «moderna».

Cuando Paul Strand se entusiasmó con los trabajos de Hill en 1920, observó en ellos, sin embargo, una lección completamente diferente sobre la fotografía contemporánea. Hill se convirtió entonces en el nexo directo con las grandes obras de Stieglitz, con quien compartía un interés «por los mecanismos y materiales de la fotografía». Para Strand, los retratos de Hill representaban «la ingenuidad y la libertad ante toda teoría», «la aseveración más extraordinaria de la posibilidad de control totalmente personal de una máquina, la cámara».⁴¹ De este modo, Hill pasa a ser defendido como el primer fotógrafo que extrajo el potencial único de la cámara, a diferencia de otros fotógrafos que, equivocadamente, habían «estado tratando de utilizarla (a la fotografía) como un atajo hacia un medio aceptado, la pintura», y que no respetaron «la naturaleza básica de la máquina fotográfica».⁴²

El redescubrir y situar a Hill como uno de los viejos maestros de la fotografía, en la literatura y las exposiciones inglesas y alemanas, desde la década de 1890 a la de 1920, lo convirtieron en un tema nada sorprendente para la que, quizás fuera la primera monografía escrita por alguien formado como historiador de arte, Heinrich Schwarz. Estudiante de Arqueología y Filología Clásica en la Universidad de Viena entre 1913 y 1914, cuando regresó después de la guerra, Schwarz (1894-1974) se concentró en la pintura y la escultura modernas (del siglo XVIII al XX) junto con Schlosser y Dvorák. Su tesis doctoral sobre los orígenes de la litografía en Viena, le valió ser nombrado conservador de la sala de grabado del Albertina, y ocupó después un puesto similar en la Galería Moderna del Belvedere Palace. Durante la década de 1920, sin duda como resultado de la expectación que rodeaba a la fotografía de la Neue Sachlichkeit y la

exhibición de fotografías contemporáneas en Alemania, empezó a investigar los inicios de la fotografía y organizó una exposición de 140 fotografías, *Die Kunst in der Photographie der Frühzeit 1840-1880*, en la Österreichs Galerie de Viena en 1928-1929; en ella incluyó veinte calotipos de Hill y Adamson. Esta exposición le condujo a publicar su primer libro, *David Octavius Hill - Der Meister der Photographie* (1931, publicado en inglés del mismo año por Viking Press), en el que situó el desarrollo de la fotografía en el nacimiento de la clase media y la historia de la imprenta y, como Strand, identificó el genio de Hill con su modo singularmente fotográfico de ver el mundo.⁴³

La monografía de Schwarz sobre un fotógrafo histórico tenía pocos precedentes. En unas cuantas ocasiones, anteriores a 1931, se habían publicado biografías, a veces escritas por los propios familiares, sobre una persona que había alcanzado un cierto grado de fama en una disciplina en particular, y que era fotógrafo por casualidad. El libro de Eliza Meteyard sobre Thomas Wedgwood (1871) surgió de su trabajo anterior sobre Josiah Wedgwood, y era esencialmente una mirada chismosa al círculo que rodeaba a Coleridge; *Thomas Wedgwood, the first photographer: An account of his life, his discovery and his friendship with Samuel Taylor Coleridge, etc.* (1903), de Richard Litchfield, corrigió a Meteyard y argumentó a favor de la prioridad de Wedgwood como inventor fotográfico.⁴⁴ Andrew Elliot, dueño de los negativos de Hill, inició un libro sobre Hill en la década de 1890, pero falleció antes de completarlo; su hijo, George H. Elliot, continuó con la labor pero falleció en 1928, dejando la publicación final de tirada limitada (38 ejemplares) en manos de su hermano Andrew.⁴⁵ *Victor Hugo photographe* (1905) de Paul Gruyer, ilustrado con las imágenes de Hugo realizadas por Guernsey, complació a un establecido mercado francés, deseoso de recuerdos de Hugo, pero no iba dirigido a los aficionados a la fotografía.⁴⁶

Victorian Photographs of Famous Men and Fair Women by Julia Margaret Cameron, 1926 de Virginia Woolf y Roger Fry, otra biografía inspirada en las relaciones familiares, se benefició del entonces descubrimiento de Bloomsbury y su celebración de la vida victoriana (como se ve en *Eminent Victorians*, 1918, de Lytton Strachey). El proyecto fue idea de Woolf, sobrina nieta de la Sra. Cameron, con un Fry aparentemente empujado en el último momento a proporcionar una valoración estética legitimadora. El interés de Virginia Woolf por las damas fotógrafas excéntricas fue más que casual y representó, en cierto modo, una búsqueda de sus propios orígenes como mujer de espíritu creativo e independiente: Woolf nunca dejó de especular sobre su esquivia madre (la Sra. Herbert Duckworth, entonces Sra. de Leslie Stephen) que había fallecido cuando ella tenía siete años y cuyo retrato inolvidable fue uno de

los mejores de la Sra. Cameron. Además, su madre había escrito sobre Cameron para el *Dictionary of National Biography* de Leslie Stephen que se publicó entre 1885-1890.⁴⁷ En la mente de Woolf, su «tía abuela Julia», homónimo de su madre, fue el sustituto maternal ideal construido con los trozos del saber familiar que había sido transmitido. Aunque su hermana Vanessa heredó muchas de las cartas y fotografías de Cameron,⁴⁸ y las utilizó como inspiración para sus propias instantáneas fotográficas, fue Virginia quien se dio cuenta del potencial literario de las hazañas excéntricas de Cameron. En su diario, el 30 de enero de 1919, escribió: «debo anotar, para futuros usos, las posibilidades soberbias de Freshwater para una comedia. El viejo Cameron vestido con una bata azul, y que no había ido más allá de su jardín durante doce años, se pone de repente el abrigo de su hijo y baja caminando hasta el mar. Entonces deciden seguir hasta Ceilán, llevando sus ataúdes con ellos, y la última visión de tía Julia es en la cubierta del barco, regalando a los maleteros, a falta de dinero suelto, grandes fotografías de sir Henry Taylor y la Virgen».⁴⁹

A partir de estos y otros episodios, Woolf ideó su única obra de teatro, *Freshwater*, en el verano de 1923 (aunque no se representó hasta 1935).⁵⁰ En esta parodia, basada en una interpretación libre de las vidas de los Cameron y sus amigos, los Tennyson y los Watt, Woolf pone en la Sra. Cameron la expresión de sus propios sentimientos, al tiempo que se burla del idealismo victoriano. Como en gran parte de sus primeras novelas, Woolf define un conflicto generacional entre la alegórica espiritualidad de los artistas de vanguardia de la década de 1860 y el cinismo y pragmatismo de su propio ambiente social de posguerra, notablemente menos acandalado. Y, sin embargo, el tono de la obra no es cruelmente burlón, sino a veces, casi nostálgico, como si Woolf deseara poder volver a tales excesos sin trabas de ego personal. La Sra. Cameron, mientras corre frenética de un lado para otro para capturar fragmentos de belleza con su cámara y grita a sus sirvientes que maten un pavo porque necesita unas alas de ángel, sigue siendo una criatura compasiva y generosa que manifiesta: «todas mis hermanas fueron hermosas, pero yo tuve talento. Ellas fueron las novias de los hombres, pero yo soy la novia del arte». Esta opinión sobre la creatividad artística en contraposición a la maternidad, apareció también en la correspondencia de Woolf con su hermana y en sus diarios, en los que se consolaba a sí misma por su falta de hijos con aseveraciones de su mayor talento literario.

El mismo año en que estaba elaborando la primera versión de su obra sobre la vida en Freshwater, Woolf decidió compartir las fotografías de Cameron que Vanessa le había prestado, con su nueva amiga y futura amante, Vita Sackville-West.⁵¹ El alardear de las her-

mosas creaciones de su tía abuela, igual que el alardear de su nueva novela *El cuarto de Jacob*, eran para Woolf, modos de presumir de su linaje y de su genio frente a las maneras aristocráticas y la masculina seguridad de Sackville-West.

En 1926, la idea de un libro sobre Cameron, que la Hogarth Press de los Woolf publicaría, se materializó, y el texto se completó rápidamente. Después de animar a Vanessa a que tomara en consideración los logrados diseños a gran escala de las fotografías de la Sra. Cameron como guías para sus propios cuadros (el 2 de junio), Virginia le escribió el 18 de junio: «se te necesita con urgencia para poner en marcha un club: para preparar un libro acerca de fotografías de tía Julia, entre otras cosas». En julio, Virginia estuvo revolviéndolo todo frenéticamente, en busca de las cartas de Cameron, y pidiendo a Sackville-West que identificara la diadema de su tía: «intento demostrar que mi tía abuela descende de un aventurero napolitano y un marqués francés. Pero no tengo tiempo». Evitando todo contacto con su hermanastro, George Duckworth (quien años atrás la había seducido), y con su prima, Beatrice Cameron (nieta de la Sra. Cameron), Woolf se movía entre los miembros de su familia de una manera furtiva para reconstruir su propia y privada proyección de lo que la Sra. Cameron representó. «Podría emplear toda una vida en ella», se quejaba, pero consiguió tener el libro publicado para octubre.⁵²

El ensayo de Woolf estaba lleno de anécdotas sobre las excentricidades de su tía, y las reproducciones que lo acompañaban presentaban una buena selección de sus retratos a una nueva generación de lectores, sin añadir demasiado a la información sobre Cameron que ya Emerson, Henry Taylor y Anne Ritchie habían publicado. La aceptación, a regañadientes, por parte de Fry de que la fotografía podía ser un arte en sus arreglos compositivos y que la era mecánica en curso «obliga a una revalorización» del medio, representó un cambio súbito de opinión respecto a los anteriores tratados sobre estética. En ellos, él y su amigo Clive Bell, habían definido el bajo grado de representación pictórica como el desarrollo de una «máquina artística —una máquina para establecer los valores correctamente— y determinar lo que el ojo ve científicamente, haciendo así de la producción artística una certeza mecánica. Esa máquina, me han dicho, fue inventada por un inglés».⁵³

No es habitual que se alcance la feliz congruencia entre un autor literario de éxito y una relación fotográfica que aparece en el libro de Woolf/Fry. Otro caso que merece la pena destacar, acentuado por el hecho de que el fotógrafo todavía vivía, fue el libro *Steichen the Photographer* (1929) de Carl Sandburg. Escrito por un autor literario conocido sobre su cuñado y buen amigo que se encontraba en la cima del éxito comercial, el libro irritó a muchos críticos e intelectuales de

Nueva York por su tono abiertamente elogioso que transformaba al elegante fotógrafo de modas y publicidad en un héroe americano, al estilo de Lincoln. La hipérbole del lenguaje de Sandburg desentonaba con la bien divulgada posición de Steichen como el fotógrafo americano mejor pagado; después de la crisis de 1929, el *glamour* que rodeaba Madison Avenue les parecía de lo más frívolo a aquellos que se compadecían de la grave situación del hombre trabajador (o ya sin empleo). Por ejemplo, Walker Evans, en una crítica de seis publicaciones fotográficas recientes para *Hound and Horn* en 1931, desmontó a Steichen definiéndola como «fotografía descarrilada al estilo de nuestra propia y reiterada excelencia técnica e inexistencia espiritual. Parafraseando, su nota general es el dinero, su comprensión de los valores publicitarios, su sentido especial de la elegancia advenediza, su técnica impecable, sobre todo lo cual arroja una dureza y una superficialidad que son la dureza y la superficialidad de la América de nuestros días, y no tiene nada que ver con nadie».⁵⁴ El tono pretencioso del libro de Sandburg se agravó aún más por la naturaleza inusual de una biografía fotográfica semejante, acompañada de hermosas ilustraciones a toda página.

La publicación de libros sobre fotógrafos, con breves ensayos interpretativos o biográficos a modo de introducción, escritos a menudo por poetas o escritores y seguidos de láminas bien impresas, se convirtió en práctica común durante la década de 1930, gracias, en su estilo, a otros dos tipo de publicaciones: el *portfolio* fotográfico (como la ya mencionada serie *Sun Artists*, con biografías y fotos originales) y el libro de fotografías elaborado por un fotógrafo con un grupo de láminas a toda página y un texto sobre una idea particular (tales como *Die Welt ist schön* de 1928, de Renger-Patzsch, y sus otras publicaciones sobre arquitectura; *Antlitz der Zeit* de 1929, de August Sander; y *Urformen der Kunst* de 1928, de Karl Blossfeldt). En varios casos, dado que las fotografías se convirtieron en objetos artísticos aceptables y entraron en el mercado del arte, había galerías dispuestas a respaldar la publicación de un libro de gran formato que resultase atractivo tanto por sus reproducciones de calidad como por sus tributos poéticos. Erhard Weyhe (1882-1972), un marchante y editor de arte neoyorquino, cuya librería y galería, en el número 794 de Lexington Avenue desde 1923 hasta su muerte, fueron el centro de la pintura moderna, los grabados y la fotografía europeos y americanos,⁵⁵ respaldó (con algo de presión por parte del joven Julien Levy) y distribuyó *Atget Photographe de Paris* en 1930 (con Henry Jonquières en París, quien, al año siguiente, fue distribuidor de *Die Alte Photographie* en París, de Camille Recht)⁵⁶ y *The Art of Edward Weston* en 1932. Como ahora es bien sabido, el libro de Atget, con prólogo de Pierre Mac Orlan y

reproducciones de fotografías que eran propiedad de Berenice Abbott y de la ciudad de París (presumiblemente del Musée Carnavalet y la Bibliothèque de la Ville de Paris) fue, en gran medida, una idea de Berenice Abbott, que había regresado a Nueva York en 1929 con los negativos y las copias de Atget y había organizado una exposición de su propio trabajo acompañado de las fotografías de aquel en la galería Weyhe, en noviembre de 1930.⁵⁷ Aun cuando los trabajos de Atget ya habían sido descubiertos por los surrealistas y habían sido reproducidos en los periódicos de vanguardia y de arte como *transition*, *La Révolution surréaliste*, *L'Art vivant*, *La Crapouillet* y *Creative Art*, el salto al libro sobre un oscuro fotógrafo documental que había fallecido en 1927, representó todo un riesgo comercial, pero un riesgo que, aparentemente, Weyhe y el director de su galería, Carl Zigrosset, estaban dispuestos a correr. El libro se vendió tanto por el hecho de presentar una serie de vistas del antiguo París como por constituir un homenaje a Atget, y el texto de Mac Orlan termina con la observación de que París estaba desapareciendo (haciendo, así, que las fotografías, en tanto que documentos fueran mucho más importantes). A pesar de su literario prólogo y de sus intrigantes escenas callejeras, la monografía de Atget, según Levy, «fue un libro muy mal hecho y se vendieron muy pocos».⁵⁸

The Art of Edward Weston, de Merle Armitage, constituyó, sin embargo, una carta de recomendación más evidente del genio e importancia de un fotógrafo cuyo tema tenía poco valor documental inherente. Armitage, un empresario de teatro y director de Los Angeles Grand Opera Association, que había conocido a Weston y comprado su obra durante muchos años,⁵⁹ juntó un prólogo de Charles Sheeler, una valoración de Lincoln Steffens, una profecía de Arthur Millier, una opinión de Jean Charlot, una declaración del mismo Weston, y su propio ensayo apreciativo en un libro de tirada limitada (550 copias, todas firmadas por Weston). La fama de Weston en el momento de la publicación, como la de Atget, no alcanzaba en absoluto el ámbito nacional, a pesar de la declaración hecha en 1927 por el crítico de prensa Millier, de que era «uno de los pocos maestros indiscutibles del nuevo arte del siglo xx». Aunque Richard Neutra le había pedido que reuniera fotografías de la costa oeste para la exposición *Film und Foto* de 1929, sus trabajos sobre la costa oeste se habían presentado muy recientemente, en una exposición individual en la Delphic Gallery, en 1930 y 1932, y aparecieron en la muestra inaugural de fotografías americanas contemporáneas e históricas del grupo de galerías de Nueva York, de Julien Levy, que tuvo lugar en noviembre de 1931.⁶⁰ Sin embargo, a Weston se le habían dedicado dos exposiciones individuales en museos de arte entre 1930 y 1931 (en el Houston

Museum of Fine Arts y el De Young Museum), lo que podría haber animado a Armitage a emprender su aventura. Armitage también sabía que, a pesar de la atención que se le estaba prestando, Weston todavía necesitaba dinero y acababa de ser abuelo. De acuerdo con los diarios de Weston, Armitage estuvo tratando de conseguir dinero para un libro en julio de 1932, y lo había hecho imprimir en octubre.⁶¹

El generoso esfuerzo de Armitage por escribir una monografía promocional, con fotografías seleccionadas por Weston, fue recibido con bastante escepticismo por parte de Ansel Adams, quien admiraba la obra de Weston pero calificó los textos del libro de «carentes de gusto, aduladores... sin ningún valor crítico real y, a menudo, con el carácter propio de la propaganda de las sobrecubiertas». A pesar de la alta calidad de las reproducciones, se lamentó «de que el vehículo fuese inferior al contenido.»⁶² Sin embargo, el libro recibió el premio al Mejor Libro del Año concedido por el Instituto Americano de Artes Gráficas, y fue un «verdadero éxito», según Weston, quien viajó de un lado para otro durante meses para firmarlo.⁶³

De un orden más modesto, pero aún más vanguardistas, fueron las series de monografías cortas sobre fotógrafos contemporáneos y tipos de fotografía publicadas a partir de 1930 por el editor de arte F. Bruckmann Verlag en Múnich. La serie se tituló «Fototek» (Libro de Fotografía Moderna) y consistió en textos breves en francés, alemán e inglés, con una serie de láminas. Sus editores fueron el diseñador gráfico Jan Tschichold (1902-1974) y el historiador de arte Franz Roh (1890-1965). Tschichold había escrito un manifiesto sobre la tipografía inspirada en el constructivismo en 1925 y un libro, *Die Neue Typographie*, en 1928, y había diseñado la tipografía para la exposición *Film und Foto* de 1929. Roh había sido alumno y ayudante de Heinrich Wölfflin en la Universidad de Múnich de 1915 a 1919, y había escrito una tesis sobre la pintura holandesa del siglo XVII en 1918. Comenzó a publicar crítica de arte a partir de 1919 y a experimentar con la fotografía y el collage alrededor de 1922-1923. Su primer libro importante, *Nach-Expressionismus - Magischer Realismus - Probleme der neuesten Europäischen Malerei* (1925), fue un intento wolffliniano por establecer pares de categorías estilísticas que distinguieran el expresionismo (estilo que identificaba con el período de 1890 a 1920) del posexpresionismo (que hoy es más conocido como *Neue Sachlichkeit*). Sin embargo, en el libro dedicó un capítulo a «Eigendruck der Natur (Kunst und Fotografie)», en el que defendía la fotografía como proceso creativo que había producido un impacto significativo en las bellas artes.

Roh y Tschichold habían producido ya un libro de pequeño formato, que era, por su estilo, el prototipo de

la serie Fototek, *Foto-Auge - 76 Fotos der Zeit* (1929).⁶⁴ *Foto-Auge*, con el texto en tres idiomas sobre «Mecanismos y Expresión», y la tipografía en minúscula diseñada por Tschichold, repitió la estética promovida en la exposición *Film und Foto*, y presentó fotografías que iban desde la visión de los corsés de Atger (prestadas por Abbott) y los fotomontajes de Hannah Höch, Willi Baumeister, Moholy-Nagy y Piet Zwart, a las imágenes simples de Brett y Edward Weston (los únicos americanos incluidos).

El principal mentor e inspirador tanto de *Foto-Auge* como de la serie Fototek, fue Gustave Stotz, quien se había incorporado al Werkbund en 1919, había dirigido una galería de arte en Stuttgart y, desde 1922, había sido director del Württemberg Arbeitsgemeinschaft del Deutsche Werkbund. Stotz fue firme partidario de la Bauhaus y admirador de Gropius, quien abogó por cambiar la doctrina del Werkbund, a partir de 1923, para pasar de una estética artesanal a la aceptación de la máquina (y un rechazo concomitante del ornamento).⁶⁵ Stotz había ayudado a organizar diferentes exposiciones del Werkbund como *Die Form ohne Ornament* (1924), *Die Wohnung* (1927), y *Film und Foto* (1929). *Foto-Auge* estaba dedicada a él y su mujer, y, quizás debido a sus contactos, la editorial Bruckmann de Múnich decidió publicar la nueva serie de libros de fotografías.

El primer libro, publicado en 1930 dentro de la serie Fototek, estaba dedicado a Moholy-Nagy, con un texto de Roh. Roh no mencionó nada sobre la vida de Moholy, pero utilizó su ensayo para definir la «nueva fotografía» como quedaba plasmada en los experimentos de Moholy con los fotogramas, negativos y el fotomontaje. El libro estaba planteado como un tratado polémico para animar a los lectores a estudiar sus reproducciones, que, según Roh, «les ayudarían a descubrir los aspectos del mundo actual y del futuro». El segundo libro de la serie apareció el mismo año, pero trataba de una fotografía autodidacta y poco conocida, Aenne Biermann,⁶⁶ amiga de Roh. Roh había conocido a Biermann a través de Elisabeth y Wilhelm Flitner (un celebrado teórico pedagógico) y había escrito un artículo sobre ella en 1928 en *Das Kunstblatt*. En este artículo, Roh expuso el mismo resumen de la historia de la fotografía que podía encontrarse en «Mecanismo y Expresión»; la era fotográfica moderna se distinguía, sin embargo, de la daguerreana porque era más complicada, con la abstracción enfrentada al estilo de «un trozo de naturaleza» característico de la obra de Biermann.⁶⁷ En la monografía de Biermann, su ensayo consistió en respuestas a los ataques sobre «Mecanismo y Expresión» que cuestionaron la idea de que las fotografías podían ser arte.⁶⁸

Otros temas de la serie, enumerados en el prospecto de 1930, incluyeron «Das Monstrose - Zum Begriff des

Kitschen in der Fotografie (Sammlung Kortsy)» con una introducción de Roh; «Fotomontage» con una introducción de Tschichold; «Das Polizeifoto» (introducción de Gorodiski); y otros libros sobre El Lissitzky, fotos deportivas, desnudos, microfotografía, etc. Aparentemente, estos volúmenes nunca se publicaron, en gran medida por la represión nazi sobre los dos escritores principales de la serie, pero también por la crisis de la economía alemana. Tschichold fue arrestado en 1933 por bolchevismo cultural y su tipografía no-alemana, y huyó a Suiza. Roh permaneció en Alemania, pero entró en lo que él llamó «emigración interior» y trabajó sobre sus colegas y en un libro, *Der Verkannte Künstler: Geschichte und Theorie des Kulturellen Missverstehens* (publicado en 1948); no publicó nada después del ensayo sobre Biermann hasta 1947.⁶⁹ Aenne Biermann murió de una enfermedad hepática en 1933, por lo que no llegó a ser encarcelada por ser judía. Moholy-Nagy huyó de Alemania en 1933, y la Bauhaus fue cerrada el mismo año. La monografía fotográfica moderna en Alemania cayó, así, víctima del ataque general al arte degenerado y a sus productores y defensores, estereotípicamente tachados de judíos y comunistas.

Aunque las críticas de las publicaciones y exposiciones ponen de manifiesto que se realizaron exposiciones y debates sobre fotografía de un modo constante desde su invención hasta principios del siglo XX, en la década de 1930 se produjo una mayor aceptación de la fotografía por parte de lo que ahora definiríamos como «la clase dirigente del arte». Se incluyeron fotografías históricas en la *Paris exposition internationale de la photographie contemporaine* celebrada en 1936 en el Musée des Arts Décoratifs (con un ensayo de Potonniée), y en las exposiciones centenarias de 1939 en el Victoria and Albert Museum de Londres (escogidas de su biblioteca); en el Science Museum de Londres (de la colección de la Royal Photographic Society); y en el Metropolitan Museum de Nueva York (ver el ensayo de Malcolm Daniel en esta edición). A continuación de la exposición de fotografías en *Murals by American Painters and Photographers* (1932), *Fantastic Art, Dada, Surrealism* (1936) y *Cubism and Abstract Art*, la retrospectiva de 1937 en el Museum of Modern Art marcó un nuevo grado de compromiso que apareció como progresista frente a las normas locales, pero que, como hemos visto, todavía quedaba muy por detrás de las actividades que tenían lugar en Alemania. La muestra de Newhall ejerció un enorme impacto en toda la nación y viajó a diez instituciones (la mayoría de las cuales tenía vínculos con la fotografía); el Franklin Institute de Filadelfia; el Boston Museum of Fine Arts; el M. H. De Young Memorial Museum de San Francisco; el Milwaukee Art Institute; la Addison Gallery de Andover (Massachusetts); la Currier Gallery of Art

de Manchester (New Hampshire); el Cleveland Museum of Art; la George-Walter Vincent Smith Art Gallery de Springfield (Massachusetts); la Albright Art Gallery de Buffalo; y la Memorial Art Gallery de Rochester (Nueva York).⁷⁰ Se exhibieron otras fotografías francesas de la década de 1890, de la colección de la fotógrafa Thérèse Bonney, en el Minneapolis Institute of Arts en 1934,⁷¹ y Julien Levy mezcló trabajos históricos contemporáneos en las exposiciones de su galería de Nueva York después de 1931. Aunque durante décadas se habían expuesto fotografías contemporáneas en los museos de arte americanos en forma de salones fotográficos locales, la influencia de las imágenes modernas europeas, así como las del círculo de Stieglitz en los museos más importantes, en la década de 1930, marcó una aceptación de la fotografía que ha sido muchas veces olvidada en los escritos recientes sobre el medio.⁷²

Cabe preguntarse por qué los museos americanos, incluso lo más tradicionales, abrieron sus puertas a la fotografía en los años treinta. Aunque no hay una respuesta única, la aceptación del medio por parte de la nueva prensa ilustrada y Madison Avenue durante los años veinte, tuvo que haber sido un factor importante. Las mejoras en la impresión fotomecánica permitieron reproducciones de calidad tanto de las fotografías artísticas como de las comerciales: gran parte de los escritos sobre la fotografía «moderna» contemporánea apareció en las páginas de la nueva prensa para anunciantes comerciales.

Periódicos como el *Commercial Art* (1922-) y *Gebrauchsgraphik* (1924-) incluyeron artículos sobre fotografía en casi cada número a partir de mediados de 1920, y presentaron monografías de Steichen, Erfurth, Finsler, Herbert Bayer, Moholy-Nagy, Sasha Stone y muchos otros. Las propias mejoras en las reproducciones fotomecánicas más económicas (haciendo obsoletos los fotograbados que los pictorialistas habían utilizado para ilustrar sus libros) llevaron a una proliferación de libros de fotografías escritos por fotógrafos, como se ha indicado previamente, primero en Alemania y luego en Estados Unidos y Gran Bretaña. A pesar de las dificultades de la Depresión o, en algunos casos, inspirados por ellas, libros como *American Photographs* (1938) de Walker Evans, *Changing New York* (1939) de Berenice Abbott, *Eyes on Russia* (1931) de Bourke-White, *You have seen their faces* (1937) de Bourke-White y Erskine Caldwell, y *California and the West* (1941) de Charis y Edward Weston, o los libros de Bill Brandt, impresos más modestamente pero con un alto contenido político (*A Night in London*, 1938; *The English at Home*, 1935, etc.) brindaron al público reproducciones de un estilo similar a las que aparecían en la prensa ilustrada (y, en muchos casos, se trataba de los mismos fotógrafos) pero con las

imágenes y el texto discretamente separados. La popularidad del fotoperiodismo y la publicidad fotográfica, la mezcla de los estilos modernos en obras artísticas y aplicadas, y los esfuerzos por parte de instituciones como el Museum of Modern Art de Nueva York, por acoger todo tipo de belleza funcional en los museos, dio como resultado el renacimiento de la fotografía durante los años treinta.

Hacia 1939, un crítico que escribió sobre la exposición del Victoria and Albert Museum pudo proclamar con confianza que «se ha mostrado un gran interés por los inicios de la fotografía y se ha rendido un enorme tributo a su alto valor artístico». ⁷³ La hipérbola de esta declaración es obvia, dadas las pocas imágenes que se habían expuesto y los modestos precios que

alcanzaron en las subastas (véase el ensayo de Denise Bethel en este tratado). Pero, en comparación con la situación de diez años antes, durante la década de 1930 se tomaron mucho más en serio las fotografías antiguas y nuevas como objetos estéticos, estuvieron más disponibles para su reproducción y exhibición pública, y pudieron verse más fácilmente ubicadas dentro de las tradiciones estilísticas hasta llegar al daguerrotipo y al calotipo. La construcción del pasado de la fotografía, como las exploraciones recientes de la historia de las imágenes digitales, puede interpretarse como una señal de que el medio fue aceptado como importante, de que se reconoció su significativo progreso técnico, y de que se vislumbraban logros aún más importantes en el futuro.

NOTAS

Un asterisco (*) después de una nota indica que el artículo citado está incluido, en versión completa, en Beaumont Newhall (ed.), *Photography: Essays & Images*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1980, volumen que completa al presente libro.

CAPÍTULO 1. LA DIFÍCIL IMAGEN

1. Leon Battista Alberti, *On Painting and on Sculpture*, ed. y trad. al inglés por Cecil Grayson, Phaidon Press, Ltd., Londres, 1972, p. 55. Edición en castellano.
2. Albrecht Dürer (o Durero), *Underweysung der Messung*, Nuremberg, 1525, Libro IV. Edición en castellano.
3. Giovanni Battista Della Porta, *Magiae naturalis: sive, de miraculis rerum naturalium*, Apvd. M. Cancer, Nápoles, 1558. Edición en castellano.
4. Daniello Barbaro, *La pratica della prospettiva*, appresso Camillo & Rutillo Borgominieri fratelli, al segno di S. Georgio, Venecia, 1569; trad. al inglés por A. Hyatt Mayor, en *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, verano de 1946, p. 18. Edición en castellano.
5. Conde Francesco Algarotti, *Essay on Painting*, L. Davis & C. Reymers, Londres, 1764, pp. 64 y 65. Edición en castellano.
6. Una versión inglesa de este informe figura en R. B. Litchfield, *Tom Wedgwood, the First Photographer*, Duckworth & Co., Londres, 1903, pp. 218 a 224. Los textos originales, en latín y en alemán, están transcritos en Josef-Marie Eder, *Quellenschriften zu den frühesten Anfängen der Photographie bis zum XVIII. Jahrhundert*, Knapp, Halle, 1913.
7. Fouque, *La Verité...*, cit., p. 222.
8. Transcripción completa en Newhall, *Photography: Essays & Images*, cit., pp. 17 y 18.
9. *Literary Gazette*, n.º 1160, 12 de abril de 1839, p. 235.
10. William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, Longman Brown, Green & Longmans, Londres, 1844-1846.
11. H. J. P. Arnold, *William Henry Fox Talbot*, Hutchinson Benham, Londres, 1977, p. 108.
12. William Henry Fox Talbot, *Some Account of the Art of Photogenic Drawing*, R. & J. E. Taylor, Londres, 1839 (*).
13. *Ibidem*.
14. *Ibidem*.
15. *Literary Gazette*, n.º 1150, 2 de febrero de 1839, p. 74.
16. *Compte-rendu des Séances de l'Académie des Sciences*, vol. VIII, 1839, p. 171.
17. Cita del original, por gentileza del Science Museum de Londres.
18. Por una explicación sobre el motivo de que el nombre del compuesto químico $\text{Na}_2\text{S}_2\text{O}_3 - 5\text{H}_2\text{O}$ fuera cambiado en 1861, de hiposulfito de sodio a tiosulfato, véase Beaumont Newhall, *Latent Image*, Doubleday & Co., Inc., Garden City (Nueva York), 1967, p. 58.
19. *Compte-rendu...*, cit., p. 17.
20. *The Magazine of Science*, vol. I, 1839, pp. 25 y 33.
21. Mungo Ponton, «Notice of a Cheap and Simple Method of Preparing Paper for Photographic Drawing», en *Edinburgh New Philosophical Journal*, vol. XXVII, 1839, pp. 169 a 171.
22. *L'Artiste*, series 2 y 3, 1839, p. 444.
23. Sir John F. W. Herschel a William Henry Fox Talbot, 9 de mayo de 1839; citado por D. B. Thomas, *The First Negatives*, Her Majesty's Stationery Office, Londres, 1964, p. 6.
24. Por el texto completo, y una relación publicada en el *London Globe*, del 23 de agosto de 1839, véase Newhall, *Photography: Essays & Images*, cit., pp. 18-22.
25. En este punto debo agradecer a Pierre Harmant, cuya paciente búsqueda en la prensa política aportó la fecha exacta de esta legislación, y que fuera incorrectamente establecida por el mismo Daguerre. Véase Harmant en *La Photographie*, 20 de diciembre de 1962, pp. 627 y 628, y *France-photographie*, n.º 40, 1975, pp. 4 y 5.
26. Marc-Antoine Gaudin, *Traité pratique de la photographie*, J.-J. Dubochet et Cie., Paris, 1844, pp. 6 y 7.
27. «Bibliography of Daguerre's Instruction Manuals», recopilación por Beaumont Newhall, en Helmut y Alison Gernsheim, *L. J. M. Daguerre*, Dover Publications, Inc., Nueva York, 1968, pp. 198 a 205.
28. British Association for the Advancement of Science, *Report of the Ninth Meeting at Birmingham*, Londres, 1839, p. 4.
29. Lo Duca, *Bayard*, Prisma, París, 1943, pp. 22 y 23.

CAPÍTULO 2. INVENCION

1. Sir Humphry Davy, «An Account of a Method of... Making Profiles by the Agency of Light», en *Journals of the Royal Institution*, vol. I, 1802, pp. 170 a 174 (*).
2. Victor Fouque, *La Verité sur l'invention de la photographie: Nicéphore Niepce: Sa vie, ses essais, ses travaux*, Librairie des Auteurs et de l'Académie des Bibliophiles, Paris, 1867, p. 61.
3. *Ibidem*, p. 62.
4. *Ibidem*, p. 64 y 65.
5. *Ibidem*, p. 23.
6. *Ibidem*, pp. 140 a 142.
7. *Nicéphore Niepce, Correspondances 1825-1829*, Pavillon de la Photographie, Rouen, 1974, p. 134.
8. Fouque, *La Verité...*, cit., pp. 157 y 158.
9. *Journal des Artistes*, 27 de setiembre de 1835, pp. 203 a 205.
10. *Journal des Artistes*, 11 de setiembre de 1836, p. 166.

CAPÍTULO 3. EL DAGUERROTIPO: EL ESPEJO CON MEMORIA

1. *Excursions daguerriennes: vues et monuments les plus remarquables du globe*, Noël-Marie Paymal Lerebours, París, 1840-1843.
2. Horace Vernet a M. Fabreguettes, cónsul francés en Malta, 23 de noviembre de 1839, colección del autor.
3. *Edinburgh Review*, vol. 76, 1843, p. 332.
4. John-Baptiste Soleil, *Guide de l'amateur de photographie*, l'Auteur, París, 1840, pp. 70 y 71.
5. Samuel F. B. Morse a Marcus Aurelius Root, 20 de febrero de 1855; citado en M. A. Root, *The Camera and the Pencil*, M. A. Root, Filadelfia, 1864, pp. 346 y 347.
6. Julius F. Sachse, «Philadelphia's Share in the Development of Photography», en *Journal of the Franklin Institute*, vol. 135, abril de 1893, pp. 271 a 287.
7. Carta firmada «G», describiendo su visita del 2 de febrero de 1840 a la casa de A. S. Wolcott, en la calle 2 de la Ciudad de Nueva York, donde había montado una habitación para hacer retratos en daguerrotipo; *American Journal of Photography*, nueva serie, vol. IV, 1861, p. 41.
8. Las lentes Chevalier colocadas en la cámara vendida por Daguerre eran de abertura $f/17$. Las lentes Petzval funcionaban a $f/3,6$. La relación de brillo es el cuadrado del cociente de las cifras en f , o sea: $(17/3,6)^2 = 22$.
9. En carta publicada en la *Literary Gazette*, vol. 23, 1840, p. 803.
10. George W. Prosch a Albert Sands Southworth, 30 de marzo de 1841; citado en Beaumont Newhall, *The Daguerreotype in America*, Dover Publications, Inc., Nueva York, 1976, p. 122.
11. Memoria leída el 25 de marzo de 1840 ante la Academia Francesa de Ciencias; Publicada en Noël-Marie Paymal Lerebours, *A Treatise on Photography*, Longman, Londres, 1843, pp. 52 a 55.
12. Commonwealth of Massachusetts, *Statistical Information Relating to Certain Branches of Industry in Massachusetts for the Year Ending*, 1.º de junio de 1855, Boston, 1856, p. 591. De acuerdo al censo nacional de 1850, la población de Massachusetts llegaba a 994.514; en 1860 había aumentado a 1.231.066 habitantes.
13. Oliver Wendell Holmes, «Sun-Painting and Sun Sculpture», en *Atlantic Monthly*, vol. VIII, 1861, pp. 13 a 29.
14. Louis-Jacques Mandé Daguerre a Edward Anthony y J. R. Clark, 15 de febrero de 1847, colección Kodak-Pathé, Vincennes (Francia).
15. Horace Greely, *Glances at Europe*, Dewitt & Davenport, Nueva York, 1851, p. 26.
16. Charles Edwards Lester (ed.), *The Gallery of Illustrious Americans... From Daguerreotypes by Mathew B. Brady*, grabados de D'Avignon, ed. al cuidado de M. B. Brady, F. D'Avignon y C. E. Lester, Nueva York, 1850.
17. Albert Sands Southworth, «The Early History of Photography in the United States», en *British Journal of Photography*, vol. 18, 1871, pp. 530 a 532 (*).
18. Anuncio publicitario en *The Massachusetts Register: A State Record*, Boston, 1852, pp. 327 y 328.
19. Cuenta presentada por Southworth & Hawes a Mr. Burnet, 1.º de enero de 1850; colección del autor.
20. *Humphrey's Journal of Photography*, vol. 7, 1856, p. 389.

CAPÍTULO 4. CALOTIPO: EL LÁPIZ DE LA NATURALEZA

1. William Henry Fox Talbot, *The Process of Calotype Photogenic Drawing*, J. L. Cox & Sons, Londres, 1841 (*).

2. Lady Elizabeth Talbot a William Henry Fox Talbot, 12 de julio de 1842; citado en *Photographic Journal*, vol. 108, 1968, p. 366.
3. William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, Longman, Brown, Green & Longmans, Londres, 1844-1846; Introducción, s. p.
4. William Henry Fox Talbot a Sir Charles Fellows, 26 de abril de 1843, colección de Albert Boni, Universidad de California, Los Angeles.
5. David Octavius Hill a Mr. Bicknell, 17 de enero de 1848; George Eastman House, Rochester (Nueva York).
6. Versión publicada en *The Chemist*, nueva serie, vol. I, 1851, pp. 502 y 503.
7. Gustave Le Gray, en J. H. Croucher, *Plain Directions for Obtaining Photographic Pictures*, A. Hart, Filadelfia, 1853, p. 103.
8. *Photographic Notes*, vol. II, 1857, pp. 103 y 104.
9. Maxime Du Camp, *Recollections of a Literary Life*, Remington & Co., Ltd., Londres, 1893, vol. I, pp. 296 y 297.
10. R. Derek Wood, *The Calotype Patent Lawsuit of Talbot vs. Laroche*, ed. de autor, Bromley (Kent, Inglaterra), 1975.
11. *Art Journal*, vol. I, 1855, p. 51.
12. William Henry Fox Talbot a Constance Talbot, 21 de diciembre de 1854; citado en *Photographic Journal*, vol. 108, 1968, p. 371.

CAPÍTULO 5. RETRATOS PARA MILLONES

1. Frederick Scott Archer, «The Use of Collodion in Photography», en *The Chemist*, nueva serie, vol. II, 1851, pp. 257 y 258 (*).
2. Por una vívida descripción sobre el trabajo con el rocesol del colodión, véase Oliver Wendell Holmes, «Doings of the Sunbeam», en *Atlantic Monthly*, vol. XII, 1863, pp. 1 a 15 (*).
3. Nathan G. Burgess, *The Photographic Manual*, D. Appleton & Co., Nueva York, 1863, p. 42.
4. Citado del *Bulletin de la Société Française de la Photographie*, en Josef-Marie Eder, *History of Photography*, versión inglesa de E. Epstein, Dover Publications, Inc., Nueva York, 1978, pp. 355 y 356.
5. Marcus Aurelius Root, *The Camera and the Pencil*, M. A. Root, Filadelfia, 1864, p. 295.
6. D. Van Monckhoven, *Traité générale de photographie*, Victor Masson et Fils, París, 1865⁵, p. 543.
7. Frederick Scott Archer, *The Collodion Process on Glass*, 2.ª ed., ed. de autor, Londres, 1854.²
8. J. H. Croucher, *Plain Directions for Obtaining Photographic Pictures*, A. Hart, Filadelfia, 1853.
9. *American Journal of Photography*, nueva serie, vol. VI, 1863, p. 144.
10. Edward M. Estabrooke, *The Ferrotypes and How to Make It*, Gatchell & Hyatt, Cincinnati (Ohio), 1872, p. 53.
11. Paul Eduard Liesgang, citado en Josef-Marie Eder, *The History of Photography*, Dover Publications, Inc., Nueva York, 1978, p. 352.
12. «Atrapó la 'cardomanía' en el punto mayor de esa corriente». Nota necrológica sobre un Mr. Clarkington, en *Photographic News*, vol. V, 1861, p. 538.
13. *Anthony's Photographic Bulletin*, vol. XV, 1884, p. 65.
14. Philippe Burty, «Los retratos de Nadar en la exposición de la Sociedad Francesa de Fotografía», en *Gazette des Beaux-Arts*, vol. II, 1859, pp. 215 y 216 (*).
15. Testimonio de Nadar en un pleito judicial. Versión origi-

- pal francesa en Jean Prinot/Antoinette Djlasser, *Nadar*, Armand Colin, París, 1966, pp. 115 y 116.
16. Hermann Wilhelm Vogel, «Paris Correspondence», en *Philadelphia Photographer*, vol. IV, 1867, pp. 152 y 153.
 17. Alphonse Lamartine, citado en Gisèle Freund, *Photography & Society*, David R. Godine, Publisher, Boston, 1980, p. 77. Versión castellana: *La fotografía como documento social*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1976.
 18. *Wilson's Photographic Magazine*, vol. 30, 1893, p. 11.
 19. *Ibidem*, vol. 34, 1897, pp. 65 a 75.
 20. *Ibidem*, vol. 30, 1893, p. 11.

CAPÍTULO 6. FOTOGRAFÍA Y ARTE

1. Cornelius Jabez Hughes, «On Art Photography», en *American Journal of Photography*, nueva serie, vol. III, 1861, pp. 260 a 263 y 273 a 277.
2. Transcripción en *Photographic Art Journal*, vol. VI, 1853, p. 195.
3. Sir William Newton, «Upon Photography in an Artistic View», en *Journal of the Photographic Society*, vol. I, 1853, pp. 6 y 7 (*).
4. Noël-Marie Paymal Lerebours, *A Treatise on Photography*, Longman, Londres, 1843, p. 5.
5. Henry Peach Robinson, «Oscar Gustave Rejlander», en *Anthony's Photographic Bulletin*, vol. 21, 1890, pp. 107 a 110. (*).
6. *Humphrey's Journal of Photography*, vol. IX, 1857, pp. 92 y 93.
7. *Ibidem*, p. 93.
8. *Photographic Journal*, vol. IV, 1858, p. 193.
9. Henry Peach Robinson, *The Elements of Pictorial Photography*, Percy Lund & Co., Ltd., Bradford (Inglaterra), 1896, p. 102.
10. Citado en *The Practical Photographer*, vol. VI, 1895, pp. 68 y 69.
11. *Ibidem*, p. 70.
12. Henry Peach Robinson, *Pictorial Effect in Photography*, Piper & Carter, Londres, 1869.
13. *Ibidem*, pp. 9 y 10.
14. *Ibidem*, p. 78.
15. *Ibidem*, p. 109.
16. *Ibidem*, p. 51.
17. *American Journal of Photography*, nueva serie, vol. III, 1861, pp. 273 y 274.
18. Julia Margaret Cameron, *The Annals of My Glass House*, manuscrito, The Royal Photographic Society of Great Britain, Bath (*).
19. Julia Margaret Cameron a Sir John F. W. Herschel, 31 de diciembre de 1864; transcripción en Colin Eord, *The Cameron Collection*, Van Nostrand Reinhold Company, Ltd., Wokingham (Inglaterra) y Nueva York, 1975, pp. 140 y 141.
20. Julia Margaret Cameron a William Michael Rosetti; citado en Helmut Gernsheim, *Julia Margaret Cameron*, Aperture, Inc., Millerton (Nueva York), 1975², p. 60.
21. Raymond Escholier, *Delacroix*, H. Floury, París, 1929, vol. III, p. 201.
22. Beaumont Newhall, *The Daguerreotype in America*, Dover Publications, Inc., Nueva York, 1976, p. 83.
23. *The Studio*, vol. I, Londres, 1893, p. 6.
24. *Photographic Notes*, vol. VIII, 1863, p. 16.
25. Charles Baudelaire, *The Mirror of Art*, Phaidon Press Ltd., Londres, 1955, pp. 228 a 231 (*).

CAPÍTULO 7. UNA NUEVA FORMA DE COMUNICACIÓN.

1. Lady Elizabeth Eastlake, «Photography», en *Quarterly Review*, vol. 101, Londres, 1857, pp. 442 a 468 (*).
2. Citado en Helmut y Alison Gernsheim, *Roger Fenton*, Secker & Warburg, Londres, 1954, p. 65.
3. Citado en H. Milhollen, «Roger Fenton; Photographer of the Crimean War», en *Library of Congress Quarterly Journal of Current Acquisitions*, vol. III, 1946, p. 11.
4. Citado en Lena K. Fenton, «The First Photographer at the Crimea in 1855», en *Illustrated London News*, vol. 92, 1941, p. 590.
5. *American Journal of Photography*, nueva serie, vol. V, 1862, p. 145.
6. *Ibidem*, vol. III, 1861, p. 320.
7. Citado en *Catalogue of Card Photographs Published by E. & H. T. Anthony, E. & H. T. Anthony*, Nueva York, 1862, p. 2.
8. Josephine Cobb, en «Photographers of the Civil War», en *Military Affairs*, otoño de 1962, pp. 127 a 135, informa que examinó los archivos del Departamento de Guerra de Estados Unidos y encontró los nombres de 300 fotógrafos a quienes el Ejército concedió pases en el Potomac; siete de ellos declararon que su empleador era Mathew B. Brady.
9. Alexander Gardner, *Gardner's Photographic Sketch Book of the War*, 2 vols., Philip & Solomons, Washington, D.C., 1865-1866.
10. Sin embargo, declarando como testigo en un pleito judicial sobre problemas de autoría, Gardner manifestó que la constancia «Fotografía por A. Gardner» en la montura «no debe ser entendida como que él en persona hubiera realizado esa foto». Cobb, «Photographers of the Civil War», loc. cit., p. 136.
11. George N. Barnard, *Photographic Views of Sherman's Campaign*, G. N. Barnard, Nueva York, 1866.
12. Oliver Wendell Holmes, «The Stereoscope and the Stereograph», en *Atlantic Monthly*, vol. III, 1859, pp. 738 a 748 (*).
13. Frederick S. Dellenbaugh, *A Canyon Voyage*, G. P. Putnam's Sons, Nueva York, 1908, p. 58.
14. *Ibidem*, p. 179.
15. «Photographs from the High Rockies», descripción anónima sobre la exploración de Clarence King, en *Harper's New Monthly Magazine*, vol. 39, 1869, pp. 465 a 475 (*).
16. George M. Wheeler, *Progress Report... Explorations and Surveys, Principally in Nevada and Arizona*, U. S. Government Printing Office, Washington, D.C., 1874, p. 18.
17. William Henry Jackson, *Time Exposure*, Cooper Union Publishers, Inc., Nueva York, 1970, p. 205.
18. «Interesting American Scenery», en *The Philadelphia Photographer*, vol. XII, 1876, pp. 120 a 122.
19. Francis Frith, «The Art of Photography», en *The Art Journal*, vol. V, 1859, pp. 71 y 72 (*).
20. John Thomson, *Illustrations of China and Its People*, Sampson Low, Marston, Low and Searle, Londres, 1873.
21. John Thomson/Adolphe Smith, *Street Life in London*, Sampson Low Marston, Searle and Rivington, Londres, 1877.
22. «A Visit to Messrs. Valentine & Sons' Printing Works», en *British Journal of Photography*, vol. 33, 1886, pp. 162 y 163. Por una descripción del establecimiento impresor de G. W. Wilson, realizada por su hijo Charles A. Wilson, véase Helmut y Alison Gernsheim, *The History of Photography*, McGraw-Hill Book Company, Nueva York, 1969, p. 402.

23. Cornelius Jabez Hughes, «On Art Photography», en *American Journal of Photography*, nueva serie, vol. III, 1861, p. 261.
24. Charles Wheatstone, «On Some Remarkable, and Hitherto Unobserved, Phenomena of Binocular Vision», en *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, vol. XI, 1838, pp. 373 y 374.
25. Ibidem, p. 376.
26. Charles Wheatstone, «On Some Remarkable Phenomena of Binocular Vision», en *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, vol. XIV, 1852, p. 7.
27. Sir David Brewster, *The Stereoscope, Its History, Theory and Construction*, John Murray, Londres, 1856.
28. Véase la n. 12 de este capítulo.
29. *The Amateur Photographer*, vol. XV, 1892, p. 328.

CAPÍTULO 8. LA CONQUISTA DE LA ACCIÓN

1. *Foreign Quarterly Review*, 1839, pp. 213 a 218.
2. Lake Price, *A Manual of Photographic Manipulation*, John Churchill & Sons, Londres, 1858², p. 174.
3. *Photographic Notes*, vol. IV, 1.º de octubre de 1859, pp. 239 y 240.
4. Ibidem.
5. Ibidem, vol. V, 1860, pp. 12 y 13.
6. *Photographic News*, vol. V, 24 de mayo de 1861, p. 242.
7. Oliver Wendell Holmes, «The Human Wheel, Its Spokes and Felloes», en *Atlantic Monthly*, vol. XI, mayo de 1863, pp. 567 a 580.
8. Ibidem.
9. Transcripción en *Photographic News*, vol. XXI, 21 de setiembre de 1877, p. 456.
10. Epígrafe a su fotografía publicada de Sallie Gardner, *copyright* 1878.
11. «Muybridge's Motion Pictures», información de actualidad, 1860 (*).
12. *British Journal of Photography*, vol. 38, 1891, p. 677.
13. *International Annual of Anthony's Photographic Bulletin*, vol. II, 1889, pp. 285 a 287.
14. Peter Henry Emerson, *Naturalistic Photography*, Sampson Low, Marston, Searle and Rivington, Londres, 1889, p. 161.
15. Richard Leach Maddox, «An Experiment with Gelatino Bromide», en *British Journal of Photography*, vol. 18, 1871, pp. 422 y 423.
16. Del verso titulado «Gelatine», firmado por «Marc Oute», en *British Journal Photographic Almanac*, 1881, p. 213.
17. *The Philadelphia Photographer*, vol. XX, 1883, pp. 305 y 306.
18. Citado en W. B. Ferguson, *Photographic Researches of Ferdinand Hurter and Vero C. Driffeld*, The Royal Photographic Society of Great Britain, Londres, 1920, p. 6.
19. Ibidem, p. 76.
20. *The Philadelphia Photographer*, vol. XI, 1874, pp. 27 a 29.
21. «Photographic Printing by Machinery», en *British Journal of Photography*, vol. 42, 1895, pp. 551 y 552.
22. Ilustraciones sobre varias de estas cámaras se reproducen en Beaumont Newhall (ed.), *Photography: Essays & Images*, Museo de Arte Moderno, Nueva York, 1980, pp. 146 y 147.
23. Henry Peach Robinson, «The Hand Camera Taken Seriously», en *Amateur Photographer*, vol. 23, 27 de marzo de 1895, p. 270.
24. George Eastman a John M. Manley, 15 de diciembre de 1906; citado en C. W. Ackerman, *George Eastman*, Houghton Mifflin, Boston, 1930, p. 76.

25. *Harper's Magazine Advertiser*, junio de 1891, p. 20.
26. Alexander Black, «The Amateur Photographer», en *The Century Magazine*, vol. 34, 1887, pp. 722 a 729 (*).
27. George Eastman, «The Kodak Manual», manuscrito, George Eastman House, Rochester (Nueva York).
28. Anuncio publicitario reproducido en Eaton S. Lothrop, Jr., *A Century of Cameras*, Morgan & Morgan, Inc., Dobbs Ferry (Nueva York), 1973, p. 62.
29. *Photographic News*, vol. IV, 1860, p. 13.
30. Ibidem.
31. «Flashes from the Slums», en el diario *Sun* de Nueva York, 12 de febrero de 1888 (*).
32. Ibidem.
33. Jacob A. Riis, *How the Other Half Lives; Studies Among the Tenements of New York*, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1890.
34. Jacob A. Riis, *Children of the Poor*, Charles Scribner's Sons, Nueva York, 1892, pp. 77 a 82.
35. Citado por Jean Adhemar, «Émile Zola, Photographer», en Van Deren Coke (ed.), *One Hundred Years of Photographic History*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 1975, p. 4.
36. *Photo-Miniature*, n.º 21, diciembre de 1900, p. 396.
37. Edward S. Curtis, *The North American Indian*, 20 vols. y 20 carpetas, ed. de autor, Nueva York, 1907 a 1930.

CAPÍTULO 9. FOTOGRAFÍA PICTORIALISTA

1. Peter Henry Emerson, «Photography, A Pictorial Art», en *The Amateur Photographer*, vol. III, 1886, pp. 138 y 139 (*).
2. Peter Henry Emerson, *Life and Landscape on the Norfolk Broads*, Sampson Low, Marston, Searle and Rivington, Londres, 1886.
3. Peter Henry Emerson, *Naturalistic Photography for Students of the Arts*, Sampson Low, Marston, Searle and Rivington, Londres, 1889.
4. Peter Henry Emerson, *Pictures of East Anglian Life*, Sampson Low, Marston, Searle and Rivington, Londres, 1888.
5. R. Child Bayley, *The Complete Photographer*, McClure and Phillips, Nueva York, 1906, p. 357.
6. P. H. Emerson, *Naturalistic Photography...*, cit., p. 193.
7. Ibidem, p. 150.
8. Citado por Nancy Newhall, «Emerson's Bombshell», en *Photography*, vol. I, invierno de 1947, p. 114.
9. *The British Journal of Photography*, vol. 36, 13 de setiembre de 1889, p. 611.
10. Henry Peach Robinson, *Picture-Making by Photography*, Hazell, Watson & Viney, Ltd., Londres, 1889², p. 135.
11. *The Amateur Photographer*, vol. IX, 26 de abril de 1889, p. 270.
12. Peter Henry Emerson, *The Death of Naturalistic Photography*, ed. privada, 1890.
13. Peter Henry Emerson, *Marsh Leaves*, D. Nutt, Londres, 1895.
14. Ernst Juhl, «Die Jubiläumsausstellung des Wiener Kamera-Klub», en *Photographische Rundschau*, vol. XII, 1898, pp. 108 a 113.
15. Herman Wilhelm Vogel, «Letter from Germany», en *Anthony's Photographic Bulletin*, vol. XXII, 25 de julio de 1891, p. 420.
16. Joseph T. Keiley, «The Linked Ring», en *Camera Notes*, vol. V, octubre de 1901, p. 113.
17. *The Studio* vol. I, Londres, noviembre de 1893, p. 68.

18. Transcripción en *The Amateur Photographer*, vol. 18, 27 de octubre de 1893, p. 271.
19. *Bulletin du Photo-Club de Paris*, vol. III, febrero de 1894, pp. 33 y 34.
20. Alfred Litchwark, en Fritz Matthies-Masuren, *Künstlerische Photographie*, Marquardt & Co., Berlín, 1907, pp. 2 y 3.
21. *Ibidem*, p. 11.
22. A. Rouillé Ladéveze, *Sépia-photo et Sanguine-photo*, Gauthier Villars et Fils, París, 1894.
23. Robert Demachy en *The Practical Photographer*, serie de biblioteca, n.º 18, 1905, pp. 11 a 13.
24. *Photography*, vol. XV, 1903, p. 438.
25. *British Journal of Photography*, vol. 33, 1886, pp. 20 y 21.
26. «Frederick H. Evans on Pure Photography», en *Photographic Journal*, vol. 59, 1900, pp. 236 a 241 (*).
27. Hermann-Wilhelm Vogel, *Handbook of the Practice and the Art of Photography*, Bennerman, Filadelfia, 1875².
28. Hermann-Wilhelm Vogel, *Photographische Kunstlehre; oder, Die künstlerischen Grundsätze der Lichtbildnerei*, Verlag von Robert Oppenheim, Berlín, 1891.
29. Esta fecha fue aportada por Alfred Stieglitz en *The American Annual of Photography for 1897*. Más tarde manifestó que la foto fue tomada el 22 de febrero de 1892. En esta fecha no cayó nieve sobre Nueva York. Una caída de nieve cifrada en cuatro pulgadas (poco más de 11 cm), fue registrada por la Oficina meteorológica el 22 de febrero de 1893.
30. Alfred Stieglitz, «The Hand Camera - Its Present Importance», en *The American Annual of Photography for 1897*, pp. 19 a 26.
31. *Ibidem*.
32. *Photograms of 1897*, p. 70.
33. *The American Annual of Photography for 1895*, p. 27.
34. Theodore Dreiser, «The Camera Club of New York», en *Ainslee's Magazine*, vol. IV, 1899, pp. 324 a 335.
35. Las citas de *Photographic News*, *The Amateur Photographer* y *Photography* son de A. Horsley Hinton; «Some Further Consideration of the New American School and Its Critics», en *The Amateur Photographer*, vol. 32, 1900, pp. 383 a 385.
36. Ernst Juhl, «Eduard J. Steichen», en *Die Photographische Rundschau*, vol. XVI, julio de 1902, pp. 127 a 129 (*).
37. *The Novels and Tales of Henry James*, ed. definitiva, 24 vols., Macmilland and Co., Londres, 1907.
38. Alvin Langdon Coburn, *London*, con una Introducción de Hillaire Belloc, Duckworth and Co., Londres, 1909.
39. Alvin Langdon Coburn, *New York*, con un Prefacio por H. G. Wells, Duckworth and Co., Londres, 1910.
40. Alvin Langdon Coburn, *Men of Mark*, Duckworth and Co., Londres, 1913.
41. Alfred Stieglitz, «The Photo-Seccession», en *The Bausch & Lomb Lens Souvenir*, Bausch & Lomb Optical Company, Rochester (Nueva York), 1903 (*).
42. *The Photo-Seccession*, n.º 1, 1902, p. 1.
43. Alfred Stieglitz, «The Photo-Seccession at the National Arts Club, New York», en *Photograms of the Year*, pp. 17 a 20.
44. En el *Evening Sun* de Nueva York; citado por *Camera Notes*, vol. VI, 1902, p. 39.
45. *Photography*, vol. VII, 1904, p. 243.
46. *The Photo-Seccession*, n.º 5, 1904, p. 2.
47. *Photography News*, vol. 53, 1908, p. 268.
48. Frederick H. Evans a Alfred Stieglitz, 6 de diciembre de 1908, archivos de Stieglitz en The Beinecke Rare Book and Manuscript Library, de la Yale University, New Haven (Connecticut).
49. Dixon Scott, «Welding the Links: The Salon Show at Liverpool», en *The Amateur Photographer*, vol. 50, 1909, pp. 48 y 49.
50. Frederick H. Evans, «The New Criticism», en *The Amateur Photographer*, vol. 50, 1909, pp. 89 y 90.
51. «The Photo-Seccession at Buffalo», una carpeta de fotografías comprada por la Albright-Knox Art Gallery en 1910 (*).
52. Sadakichi Hartmann, «What Remains», en *Camera Work*, n.º 33, 1911, pp. 30 a 32.

CAPÍTULO 10. FOTOGRAFÍA DIRECTA

1. Sadakichi Hartmann, «A Plea for Straight Photography», en *American Amateur Photographer*, vol. XVI, 1904, pp. 101 a 109 (*).
2. Sadakichi Hartmann, «On the Possibility of New Laws of Composition», en *Camera Work*, n.º 30, 1910, pp. 23 a 26.
3. Charles H. Caffin, *Photography as a Fine Art*, Doubleday, Page & Company, Nueva York, 1901, p. 39.
4. Alfred Stieglitz en conversación con Dorothy Norman, *Twice-A Year*, n.º 8-9, 1942, p. 128.
5. *Camera Work*, n.º 30, 1910, p. 47.
6. Con fecha 26 de enero de 1913. Véase Beaumont Newhall, «Stieglitz and 291», en la edición dedicada a la «Armory Show», en *Art in America*, n.º 51, 1963, pp. 48 a 51.
7. *PSA [Photographic Society of America] Journal*, vol. XIII, noviembre de 1947, p. 721.
8. Catálogo de la exposición fotográfica montada en los establecimientos de John Wanamaker, de Filadelfia, el mes de marzo de 1913. Citado de *The Photo-Miniature*, n.º 124, 1913, pp. 220 y 221.
9. Paul Rosenfeld, «Stieglitz», en *The Dial*, vol. 70, 1921, pp. 397 a 409 (*).
10. *The Photo-Miniature*, n.º 183, 1921, pp. 138 y 139.
11. Alfred Stieglitz, «How I Came to Photograph Clouds», en *The Amateur Photographer*, vol. 56, 1923, p. 255.
12. Paul Strand, «Photography», en *Seven Arts*, vol. II, 1917, pp. 524 y 525 (*).
13. Paul Strand/Nancy Newhall, *Time in New England*, Aperture, Inc., Millerton (Nueva York), 1980². Por extractos de la correspondencia entre Paul Strand y Nancy Newhall, véase «The Making of "Time in New England"», en Beaumont Newhall (ed.), *Photography: Essays & Images*, Museo de Arte Moderno, Nueva York, 1980, pp. 297 a 303.
14. Claude Roy/Paul Strand, *La France de profil*, La Guilde du Livre, Lausana, 1952.
15. Cesare Zavattini/Paul Strand, *Un paese*, Giulio Einaudi Editore, Turin, 1955.
16. Citado por Constance Rourke, *Charles Sheeler*, Harcourt, Brace and Company, Nueva York, 1938, p. 120.
17. *The Daybooks of Edward Weston: Vol. 1, Mexico*, ed. al cuidado de Nancy Newhall, Aperture, Inc., Millerton (Nueva York), 1973.
18. *Ibidem*, p. 55.
19. *Ibidem*, p. 102.
20. *Ibidem*, p. 80. Esta lente fue obsequiada por Brett Weston al International Museum of Photography, Rochester (Nueva York). El diafragma está calibrado en el ya anticuado «Sistema Uniforme»; su grado menor, U.S. 256, es el equivalente a f/64.

21. Edward Weston a Frank Roy Fraprie, 7 de junio de 1922, The Center for Creative Photography, Universidad de Arizona, Tucson.
22. Willi Warstat, *Allgemeine Asterik der photographischen Kunst auf psychologischer Graundlage*, Wilhelm Knapp, Halle, 1909.
23. John Paul Edwards, «Group f.64», en *Camera Craft*, vol. 42, 1935, pp. 107 y 108, 110, 112 y 113 (*).
24. Ansel Adams, «A Personal Credo», en *American Annual of Photography for 1944*, vol. 58, 1943, pp. 7 a 16 (*).
25. Nancy Newhall/Ansel Adams, *This Is the American Earth*, Sierra Club, San Francisco, 1960.
26. Albert Renger-Patzsch, *Die Welt ist schön; einhundert photographischen Aufnahmen*, Kurt Wolff Verlag, Munich, 1928.
27. Thomas Mann, «Die Welt ist schön», en *Berliner Illustrierte Zeitung*, n.º 52, 1928, pp. 2262 y 2263.
28. Albert Renger-Patzsch, «Ziele», en *Das deutsche Lichtbild*, 1927, p. XVIII.
29. André Calmettes, actor y director cinematográfico francés, fue gran amigo de Eugène Atget. Cuando el fotógrafo falleció, Calmettes se hizo cargo de todas sus pertenencias y vendió los negativos y fotos que dejó Atget a Berenice Abbott. A pedido de ésta, Calmettes escribió lo que sabía sobre la vida de Atget, en una carta sin fecha, que ahora obra en poder del Museo de Arte Moderno de Nueva York. Una versión inglesa de ese texto figura en Berenice Abbott, *The World of Atget*, G. P. Putnam's Sons, Nueva York, 1979.
30. Julien Levy, *Memoir of an Art Gallery*, G. P. Putnam's Sons, Nueva York, 1977, p. 91.

CAPÍTULO 11. EN BUSCA DE LA FORMA

1. Alvin Langdon Coburn a Beaumont Newhall, 8 de septiembre de 1963, colección del autor.
2. Man Ray, *Champs délicieux*, Société Générale d'Imprimerie et d'Éditions, París, 1922; Introducción, s.p.
3. Arthur Parsey, *The Science of Vision; or, Natural Perspective... Containing the New Laws of the Camera Obscura or Daguerreotype*, Longman & Co., Londres, 1840², p. vii.
4. Erich Mendelsohn, *Amerika: Bilderbuch eines Architekten*, Rudolf Mosse Buchverlag, Berlín, 1926.
5. El Lissitzky, *Prown und Wolkenbugel*, Dresde, 1977, p. 65.
6. Citado en Evelyn Weiss (ed.), *Alexander Rodtschenko: Fotografien 1920-1938*, Wienand Verlag, Colonia, 1978, pp. 50 a 57.
7. Citado en Robert John Goldwater/M. Theves (eds.), *Artists on Art*, Pantheon Books, Nueva York, 1958, p. 422.
8. László Moholy-Nagy, *Painting, Photography, Film*, versión inglesa de Janet Seligman, The MIT Press, Cambridge (Massachusetts), 1969, p. 98.
9. Ibidem.
10. Anton Giulio Bragaglia, *Fotodinamismo futurista*, Malato Editore, Roma, 1913; reedición, Giulio Einaudi Editore, Turín, 1970. No ha sido localizado ejemplar alguno de la primera edición de 1911.
11. Le Corbusier [seudónimo], *L'Art decoratif d'aujourd'hui*, C. Cres et Cie., París, 1925, p. 127.
12. *Erste Internationale Dada Messe*, catálogo de exposición, Kunsthandlung Otto Burchard, Berlín, 1920, s. p.
13. Citado en Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art*, McGraw-Hill Book Company, Nueva York, 1965⁷, p. 117.

14. Citado en K. G. Pontus Hulten, *The Machine as Seen at the End of the Mechanical Age*, Museo de Arte Moderno, Nueva York, 1968, p. 111.
15. Exposición internacional «Film und Foto», Stuttgart, 1929; carpeta de ilustraciones del catálogo (*).
16. Franz Roh/Jan Tschichold, *foto-aage; 76 fotos der zeit / oeil et photo; 76 photographies de notre temps; photo eye; 76 photos of the period*, Akademischer Verlag Dr. Fritz Wedekind & Co., Stuttgart, 1929.
17. Werner Graeff, *Es kommt der neue Fotograf!*, Verlag Hermann Reckendorf, Berlín, 1929.

CAPÍTULO 12. VISIÓN INSTANTÁNEA

1. *American Repertory of Arts, Sciences and Manufacturers*, 1890, pp. 401 y 402.
2. Charles Piazzi Smyth, *A Poor Man's Photography at the Great Pyramid in the Year 1865*, Henry Greenwood, Londres, 1870, p. 14.
3. Ibidem.
4. *British Journal Photographic Almanac*, 1894, p. 1008.
5. De un testimonio inédito de Jacques-Henri Lartigue, preparado para el Museo de Arte Moderno de Nueva York.
6. *Boyhood Photos of J.-H. Lartigue*, Ami Guichard, Lausana, 1966, p. 84.
7. Ernemann Werke, *Katalog*, Dresde, s. f. [ca. 1925], p. 6.
8. Citado en la sección «Letters» de *Time*, 18 de marzo de 1935, pp. 1 y 2.
9. Por Julien Levy, bajo el seudónimo Peter Lloyd, en el anuncio para la exposición Cartier-Bresson en su New York Gallery, 1933.
10. Margaret Bourke-White a Beaumont Newhall, 28 de junio de 1937, colección del autor.
11. Barbara Morgan, «Photographing the Dance», en *Graphic Graflex Photography*, ed. al cuidado de Willard D. Morgan/Henry M. Lester, Morgan & Lester, Nueva York, 1940, pp. 216-225.

CAPÍTULO 13. FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL

1. *Webster's New Collegiate Dictionary*, C. C. Merriam Co., Springfield (Massachusetts), 1956, p. 244.
2. *British Journal of Photography*, vol. 36, 1889, p. 688.
3. *Camera Work*, n.º 24, 1908, p. 22.
4. Lewis W. Hine, *Men at Work*, The Macmillan Company, Nueva York, 1932.
5. John Grierson, Introducción a Paul Rotha, *Documentary Film*, Faber & Faber, Londres, 1936, p. 5.
6. Ibidem, p. 189.
7. *Grierson on Documentary*, ed. al cuidado de Forsyth Hardy, Collins, Londres, 1946, p. 179.
8. *U. S. Camera Magazine*, vol. I, n.º 1, 1938, pp. 37 y 67.
9. Citado en Daniel Dixon, «Dorothea Lange», en *Modern Photography*, vol. XVI, diciembre de 1952, pp. 68 a 77 y 138 a 141.
10. Sherwood Anderson, *Home Town: Photographs by the Farm Security Photographers*, Alliance Book Corporation, Nueva York, 1940.
11. Roy E. Stryker, «Documentary Photography», en *Encyclopedia of Photography*, vol. VII, Greystone Press, Nueva York, 1963, p. 1180.
12. Erskine Caldwell/Margaret Bourke-White, *You Have Seen Their Faces*, The Viking Press, Nueva York, 1937.

13. Berenice Abbott, *Changing New York*, E. P. Dutton & Company, Inc., Nueva York, 1939.
14. Berenice Abbott, «Documenting the City», en *Encyclopedia of Photography*, vol. IV, p. 1392.
15. William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature*, Longman, Brown, Green & Longmans, Londres, 1844-1846, texto en página sin numerar frente a ilustración XIII.
16. En la primera edición, Houghton Mifflin Company, Boston, 1941, se reproducen 31 fotografías. En la segunda edición (revisada) de 1960 se reproducen 60, con un Prefacio titulado «James Agee en 1936», por Walker Evans.
17. Dorothea Lange/Paul Schuster Taylor, *An American Exodus: A Record of Human Erosion*, Reynal & Hitchcock, Nueva York, 1939.
18. Archibald MacLeish, *Land of the Free*, Harcourt, Brace and Company, Nueva York, 1938.
19. August Sander, *Antlitz der Zeit; sechszig Aufnahmen deutscher Menschen des 20. Jahrhunderts*, Transmare Verlag, Munich, 1929.
5. Aaron Siskind a Beaumont Newhall, 1954.
6. Beaumont Newhall, «Dual Focus», en *Art News*, vol. XLV, n.º 4, 1946, pp. 36 a 39.
7. Frederick Sommer, nota autobiográfica, *Aperture*, vol. X, n.º 4, 1964, s. n.
8. Tod Papageorge, *Walker Evans and Robert Frank: An Essay on Influence*, Yale University Art Gallery, New Haven (Connecticut), 1981, p. 3.
9. *U. S. Camera 1958*, ed. al cuidado de Tom Maloney, U. S. Camera Publishing Company, Nueva York, 1958, p. 90.
10. *Les Americaines*, fotografías de Robert Frank, texto revisado por Alain Bosquet, Robert Delpire Éditeur, Paris, 1958. Edición norteamericana: *The Americans*, Introducción de Jack Kerouac, Grove Press, Nueva York, 1959. Edición revisada, Aperture, Inc., Millerton (Nueva York), 1978.
11. *Image*, vol. XV, n.º 2, 1972, p. 4.

CAPÍTULO 14. FOTOPERIODISMO

1. Citado en el *British Journal of Photography*, vol. 42, 1895, p. 387.
2. *The New York Post*, 7 de mayo de 1937.
3. John R. Whiting, *Photography Is a Language*, Ziff Davis Publishing Company, Chicago, 1946, p. 98.
4. Nancy Newhall, «The Caption», en *Aperture*, vol. I, 1952, p. 22.
5. Alfred Eisenstaedt a Beaumont Newhall, 28 de enero de 1952, colección del autor.
6. *U. S. Camera*, ejemplar del mes de octubre de 1938, pp. 15 y 16.

CAPÍTULO 15. EN COLOR

1. Victor Fouque, *La Verité sur l'invention de la photographie: Nicéphore Niepce: Sa vie, ses essais, ses travaux*, Librairie des Auteurs et de l'Académie des Bibliophiles, Paris, 1867, pp. 140 a 142.
2. *Humphrey's Journal of Photography*, vol. XIV, 1862, p. 146.
3. Joseph Wake, «The Art of Painting Upon the Photographic Image», en *British Journal of Photography*, vol. 24, 1877, p. 522.
4. *Daguerreian Journal*, vol. II, 1851, p. 17.
5. Levi L. Hill, *A Treatise on Heliography; or, The Production of Pictures of Light, in Natural Colors*, Robinson & Caswell, Nueva York, 1856.
6. *Humphrey's Journal of Photography*, vol. XVI, 1865, pp. 315 y 316.
7. *Camera Work*, n.º 22, 1908, p. 14.
8. *Modern Photography*, diciembre de 1953, p. 54.

CAPÍTULO 16. NUEVAS DIRECCIONES

1. Edwin H. Land, «One-Step Photography», en *Photographic Journal*, vol. 99A, enero de 1950, pp. 7 a 15.
2. *Art in America*, vol. XLVI, n.º 1, 1958, pp. 52 a 55.
3. *Ibidem*.
4. En Beaumont Newhall (ed.), *Photography: Essays & Images*, Museo de Arte Moderno, Nueva York, 1980, pp. 307 a 309.

APÉNDICE: ESCRIBIR LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA ANTES DE NEWHALL

1. Martin Gasser, «Histories of photography, 1839-1937», *History of Photography* 16:2 (primavera de 1992), págs. 50-60.
2. John M. Staudenmaier, *Technology's Storytellers: Reweaving the Human Fabric*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts): 1985.
3. Josef Maria Eder, *Geschichte der Photographie*, 4ª edición, 2 volúmenes, Wilhelm Knapp, Halle, 1932, prólogo a la 3ª edición (1905).
4. Helge Kragh, *An Introduction to the Historiography of Science*, Cambridge University Press, Cambridge 1987, pág. 9.
5. W. Jerome Harrison, *A History of Photography written as a practical guide and an introduction to its latest developments*, The Country Press, Londres, 1888, pág. 5.
6. Harrison, y John Werge, *The Evolution of Photography with a chronological record of discoveries, inventions, etc.*, Piper and Carter, Londres, 1890, prólogo.
7. La biografía de Harrison escrita por W. I. Lincoln Adams está incluida en la edición de 1887 de su libro.
8. Las fuentes utilizadas en la biografía de Eder incluyen la «Biography of Josef Maria Eder» de Hinricus Luppocramer, en *History of Photography* de Eder, Columbia University Press, Nueva York, 1945, traducido por Edward Epstein y Dr. Fritz Dworschak, *Dr. Josef Maria Eder, Sein Leben und Werk; zum 100. Geburtstag*, Viena, 1955.
9. El proyecto de Eder es consecuente con el esquema de clasificación utilizado en las exposiciones internacionales, en las que la fotografía estaba agrupada con los instrumentos de precisión o las técnicas de reproducción, y todo tipo de fotografías eran agrupadas conjuntamente. Véase mi *Industrial Madness: Commercial Photography in Paris, 1848-1871*, Yale University Press, New Haven, 1994, págs. 85-92, como revisión del lugar destinado a las fotografías en las exposiciones internacionales. Sería necesario seguir investigando sobre esta institución vienesa y el fundamento de esa financiación pública: Una *Lehr- und Versuchsanstalt für Photographie* comparable fue fundada en Múnich en 1900. Según Ulrich Pohlmann, esta institución fue financiada «por el Estado de Bavaria, la ciudad de Múnich, y la industria de la fotografía en la Alemania del sur» y se pretendía mejorar la formación

- profesional de los fotógrafos. «Beauty is Soul». The Life and War of the Photographer Frank Eugene Smith», en la edición de Ulrich Pohlmann; *Frank Eugene: The Dream of Beauty*, Nazraeli Press, Múnich, 1995, págs. 65-66.
10. Véase Eder, *History of Photography* (1945), como análisis de la historia de este instituto.
 11. El destino de la colección de Eder muestra, de nuevo, la pobreza de cualquier estudio sobre la posición de las fotografías en los museos, que se olvida de indicar que las fotografías eran, comúnmente, tanto parte de los museos tecnológicos y de ciencias como de los de arte. Considerando que los museos de ciencias y tecnología son instituciones ligeramente más recientes que los museos de arte públicos, a menudo coincidieron los dos durante el siglo XIX, e incluso a principios del siglo XX. Un caso interesante es el South Kensington Museum, que albergó colecciones, tanto de ciencias como de arte, hasta que una serie de medidas que comenzaron en la década de 1890, condujeron a la creación de un museo de la ciencia separado (que se inauguró en Exhibition Road en 1928). De este modo, las fotografías acabaron en ambas colecciones (el Victoria and Albert Museum, y el Science Museum), indudablemente debido a la historia de los legados. El Deutsches Museum fue una idea propia del siglo XX, del ingeniero eléctrico Dr. Oskar von Miller (1855-1934), y de este modo no surgió de colecciones más antiguas, de invenciones y patentes nacionales. Para un somero repaso histórico de los museos de ciencias, véase Stella V. F. Butler, *Science and Technology Museums*, Leicester University Press, Leicester, 1992.
 12. Georges Potonniée, «A propos du Centenaire de la Photographie», *Revue française de photographie* (1 de enero de 1923), pág. 3.
 13. *Revue française de photographie* (15 de marzo de 1925), interior de la cubierta anterior.
 14. Potonniée, *The History of the Discovery of Photography*, Tennant and Ward, Nueva York, 1936, trad. de Edward Epstein, págs. 204, 212.
 15. Weimar (1857-1917) se formó como delineante y fue contratado en 1883 como artista reproductor por el Hamburg Museum für Kunst und Gewerbe. Se dedicó a la fotografía desde 1900 y se interesó por los procesos antiguos. Ver Fritz Kempe, «Die Daguerreotypien des Museums für Kunst und Gewerbe, Hamburg», en Bodo von Dewitz y Fritz Kempe, *Daguerreotypien - Ambrotypien und Bilder anderer Verfahren aus der Frühzeit der Photographie*, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo, 1983, págs. 9-18. La investigación de Weimar inspiró al renombrado experto en fotografía Max Lehrs, conservador de la colección de fotografías del Dresden Museum, a publicar una muy temprana valoración de los daguerrotipos y la justificación de su adquisición por parte de los museos de arte. Max Lehrs, «Daguerreotypen», *Zeitschrift für bildende Kunst*, N. F. 28: 8 (1917), págs. 181-196.
 16. Erich Stenger, *The History of Photography - Its Relations to Civilization and Practice*, Mack Printing Co., Easton, PA, 1939, trad. Edward Epstein. La traducción de Epstein, según una nota del libro, estaba en «la imprenta y prevista su publicación cuando las condiciones políticas que surgieron en Europa a finales de agosto, provocaron que el editor renunciara a cualquier tipo de financiación para el libro». Epstein decidió completar el proyecto a su propia costa: «primero, por mi acuerdo con el editor alemán respecto a la fecha de la publicación de la traducción en este país. Segundo, porque siento que no debería permitir que las antipatías personales interfieran. Tercero, porque el estudiante de historia de la fotografía de habla inglesa tiene derecho a una visión verdadera de la opinión alemana actual sobre el tema».
 17. *Ibid.*, pág. 75.
 18. Helmuth Th. Bossert (1889-1961) fue un historiador de arte cuya tesis doctoral defendida en 1913 en la Albert-Ludwigs-University, de Friburgo de Brisgovia, versaba sobre el retablo alemán del siglo XV en Ulm. Sus anteriores publicaciones trataron de la historia de los grabados del renacimiento alemán (un catálogo de grabados del Hausbuch Master en el museo de la ciudad de Friburgo de Brisgovia, artículos sobre Durero y el Hausbuch Master desde 1909 a 1912). En los años veinte publicó para el ámbito internacional sobre arte decorativo y popular, y editó y contribuyó con varios capítulos al *Geschichte des Kunstgewerbes aller Völker und Zeiten*, publicado en seis volúmenes entre 1928 y 1935. Según una necrología, fue director del Institut für vorder-asiatische Linguistik und Kulturen de Estambul entre 1934 y 1961. Como Martin Gasser ha observado, es difícil determinar por qué copublicó este libro sobre fotografía. Tanto él, como su coautor residente en París, Heinrich Guttman (quien no parece que fuera un historiador de arte) aparecen en los créditos del libro como coleccionistas fotográficos privados.
 19. *El gabinete del doctor Caligari*, *El Golem*, *La última risa*, *Metropolis* y *El amor de Jeanne Ney* fueron las películas alemanas que se proyectaron. Los fotógrafos alemanes vivos (o aquellos que trabajaban en Alemania) incluidos en la exposición, fueron Moholy-Nagy, que nació en Hungría y vivió en Londres; Gertrude Fuld, Ilse Bing y Erwin Blumenfeld, todos ellos residentes en París; Paul Wolff, que vivía en Fráncfort; Hugo Erfurth en Colonia; Lux Feininger sin dirección registrada; Walter Hege en Weimar; Fritz Henle en Estados Unidos; Erna Lendvai-Dirksen en Berlín; y Elsbeth Heddenhausen en Berlín.
 20. La exclusión de Newhall de otros países del mundo fue más comprensible en 1936, dado que la literatura menor, en forma de libros (o libros que habían sido traducidos al inglés), era mínima. Podría decirse que, en contraste, la historia de la fotografía alemana estaba más desarrollada que la de cualquier otro país, tanto en términos de historias locales especializadas, de inclusión de fotografías en los museos de arte y colecciones privadas, como de la valoración de las funciones sociales de la fotografía. Su exclusión del catálogo de Newhall y su posterior libro fue tanto más notable.
 21. Louis Kaplan, *A Bibliography of American Autobiographies*, University of Wisconsin Press, Madison, 1961, y Mary Louise Briscoe, *American Biography 1945-1980: A Bibliography*, University of Wisconsin Press, Madison, 1982, proporcionan índices de temas útiles para el estudio comparativo de las biografías profesionales.
 22. Para una buena historia de la interpretación de Jackson como fotógrafo fronterizo del siglo XX, ver Peter Hales, *William Henry Jackson and the Transformation of the American Landscape*, Temple University Press, Filadelfia, 1988, cap. 9.
 23. Entre las autobiografías comparables de periodistas gráficos, que vendieron recuerdos sensacionalistas de sucesos famosos en lugar de reflexiones sobre la producción fotográfica, se incluyen: Leonard Francis Clark, *A wanderer till I die* (1937); John Dored, *I shoot the world* (1938); Norman Alley, *I witness* (1941); Sammy Schulman, «Where's Sammy?» (1943); Edward J. Dean, *Lucky Dean - Reminiscences of a Press Photographer* (1944), una historia de acción que culmina con un informe contemporá-

- neo, en imágenes y prosa, de un Londres destrozado por la guerra; Wallace Kirkland, *Recollections of a Life photographer* (1954); y el famoso *Weegee: an autobiography* (1961) de Arthur Fellig. *The Making of an American* (1924) de Jacob Riis combina informes sensacionalistas sobre su carrera y su vida migratoria durante su juventud como reportero, con celebraciones, al estilo de Horatio Alger, de su exitosa asimilación en la sociedad americana. Para un debate sobre autobiografías de inmigrantes, como la de Riis, véase *Immigrant Autobiography in the United States*, de William Boelhower, Essedue, Verona, 1982.
24. H. J. Rodgers, *Twenty-three years under a Sky-light, or Life and Experiences of a Photographer*, H. J. Rodgers, Hartford, 1872, prólogo.
 25. Se publicaron versiones de los capítulos 1-3, 8 y 10 de *Quand j'étais photographe en Paris photographe*, en 1891, su primer año. La mayor parte de la información sobre lo que Nadar definió como «fotografía primitiva» puede encontrarse en el capítulo 11.
 26. También ha de darse cierto crédito a Wallace Nutting, cuya autobiografía de 1936 narra su transformación de predicador en marchante de antigüedades, fotógrafo y restaurador de casas antiguas (*Wallace Nutting's Biography*). El tono de Nutting es humorístico y de desaprobación hacia sí mismo: admitió que escribió su autobiografía porque necesitaba dinero (en el momento más crítico de la Depresión). La imagen que nos deja es la de un laborioso hombre de negocios, en sus muchas iniciativas, aunque su capítulo «Adventures in Picture Making» está lleno de consejos estéticos.
 27. Los que identificaríamos hoy como artistas típicamente del «alto renacimiento» fueron los primeros en ser biografiados: *Vita di Michelangelo Buonarroti* (1746), de Condivi, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni* (1839), de Johann David Passavant, *Rafael als Mensch und Künstler* (1836), de George Nagler, y así sucesivamente. Dos textos excepcionales, que trataron de las vidas de artistas conocidos por el escritor, fueron *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, publicado por su hijo, Domenico, en 1713, y *Notizie intorno alla vita di Antonio Canova giuntovi il catalogo chronologico di tutte le sue opere* (1822), de Pier-Alessandro Paravia, que señala la muerte del escultor. Sería necesario seguir investigando la historia de las monografías de artistas.
 28. Andrew Pringle «*The Naissance of Art in Photography*», *The Studio* (junio de 1893), pág. 92. Pringle también cita a H. P. Robinson y Rejlander entre los primeros fotógrafos «artísticos».
 29. G. W., «*Photographic Portraiture: An Interview with Mr. H. H. Cameron*», *The Studio* (1894), págs. 84-89.
 30. Francis Caird Inglis, hijo de Alexander, que nació en el estudio de Rock House, después de 1900 realizó negativos de vidrio y positivos al carbón con las imágenes de Hill. Véase Colin Ford, *An Early Victorian Album: The Hill/Adamson Collection*, J. Cape, Londres, 1974.
 31. Esta cronología fue elaborada con la información que proporcionaron los libros de Colin Ford y Heinrich Schwarz sobre Hill, y el de Sara Stevenson, D. O. Hill and Robert Adamson, National Galleries of Scotland, Edimburgo, 1981.
 32. James Craig Annan, «Progress in Photography. A critical Inquiry», *British Journal of Photography* 49:1704 (30 de diciembre de 1892), págs. 844-846, reproducido en William Buchanan, ed., *James Craig Annan - Selected Texts and Bibliography*, Clio Press, Oxford, 1994, págs. 50-51.
 33. Lichtwark había expuesto su estética del retrato en un artículo de 1896, «Bildnis-malerei und Amateurphotographie». Véase, Dr. Wolf Mannhardt, ed., Alfred Lichtwark: Eine Auswahl seiner Schriften, Bruno Cassirer, Berlín, 1917, vol. 2, págs. 161-170. En este trabajo, estableció la fotografía como el origen del abandono del retrato en el siglo XIX, e hizo un llamamiento por un retrato fotográfico distinto al de la mayoría de trabajos comerciales contemporáneos. Ideas similares aparecen otra vez en su introducción de 1907 a *Kunstlerische Photographie*, de Fritz Matthies-Masuren.
 34. Ernst Juhl, «Siebente Internationale Ausstellung von Kunstphotographien in der Kunsthalle zur Hamburg», *Photographische Rundschau* (1899), págs. 265-267, y Alfred Lichtwark, «Incunabeln der Bildnisphotographie», *Photographische Rundschau* (1900), págs. 27-30. Lichtwark acredita a Annan como fuente sobre la vida de Hill (una carta enviada por Annan al Dr. Arning) y como responsable de exponer los trabajos de Hill en 1893.
 35. Cuando murió en 1915, su colección fue al Hamburg Museum für Kunst und Gewerbe y al Berlin Ornamentstichsammlung del Kunstgewerbe Museum. La mejor fuente sobre Juhl y las primeras colecciones fotográficas alemanas es *Kunstphotographie um 1900: Die Sammlung Ernst Juhl*, Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburgo, 1989.
 36. Se desconoce la fecha exacta, pero las copias al carbón de los negativos de Hill realizadas por Coburn y expuestas en el Hamburg Museum für Kunst und Gewerbe llevan la fecha de 1908. Véase Otto Steinert, D. O. Hill/Robert Adamson - *Incunabula der Photographie*, Museum Folkwang, Essen, 1963, pág. 11.
 37. Buffalo Fine Arts Academy, *The Academy Blue Book*, Buffalo, 1910, pág. 51.
 38. *Still Life* de Kühn, *Dresden China Fan* de Baron de Meyer, *Cadiz* de Coburn, *Arthur and Guinevere* de Eugene, *The Manger* de Käsebier, *The Painter* de Seeley, *Moonlight-Orangerie* de Steichen, *Street, Fifth Avenue* de Stieglitz, *The Chiffonier* de Clarence White, y *Garden of Dreams* de Keiley, fueron también adquiridas. *Ibid.*, pág. 54. Las donaciones de Coburn, de la obra de Hill y Adamson, consistieron en cuatro retratos, además de *Portrait of a Lady*, *Doctor Monroe*, *The Boy*, e *In Greyfriars Churchyard*.
 39. Para un resumen sobre el prestigio de Keith, véase Larry Schaaf, *Sun Pictures - Catalogue Six*, Hans O. Kraus, Nueva York, 1993.
 40. A. L. Coburn, *Old Masters of Photography*, Albright Art Gallery, Buffalo, 1915, prólogo.
 41. Paul Strand, «Photography and the New God», *Broom*, (noviembre 1922), pág. 253.
 42. *Ibid.*, pág. 255.
 43. Véase Martin Gasser, «A Master piece: Heinrich Schwarz's book on David Octavius Hill», *Image* (primavera/verano 1993), págs. 32-53, para una valoración de este libro. Sobre Schwarz, véase *Art and Photography: Forerunners and Influences*, Gibbs M. Smith Inc., Nueva York, 1985. Previo a su trabajo sobre Hill, Schwarz había publicado un ensayo sobre Renger-Patzsch en el *Bulletin de la Société française de Photographie* (mayo 1930), págs. 149-152. Esta reseña, relativa a una exposición de trabajos de Renger-Patzsch en el SFP, desde el 28 de febrero al 14 de marzo, elogió al fotógrafo por liberar al medio de la pintura.
 44. Eliza Meteyard, *A group of Englishmen (1795 to 1815) being records of the younger Wedgwoods and their*

- friends, embracing the history of the discovery of photography and a facsimile of the first photograph, Longmans, Green Co., Londres: 1871.
45. Andrew Elliot y John Miller Gray, *Calotypes by David Octavius Hill and Robert Adamson, illustrating an Early Stage in the Development of Photography*, impreso privadamente en Edimburgo, 1928. Schwarz consultó esta publicación y se refiere a los detalles de su producción en su libro. Gasser, «A Master piece», pág. 34, identifica a John Miller Gray como el primer director de la National Portrait Gallery y dice que su ensayo fue escrito en 1894.
 46. Gruyer (1868-1930) era dueño de muchas de estas imágenes y permitió que se reprodujeran en historias como las de Bossert y Guttman. Parece que le fascinaban las historias basadas en la geografía, particularmente las que hablaban de Bretaña y las islas, y publicó un libro sobre Napoleón en Elba, un año después de la monografía de Hugo.
 47. Esta entrada, de página entera, presenta los hechos biográficos más importantes sobre la familia de Cameron y su carácter, y cita la autobiografía de sir Henry Taylor, publicada en 1885. El último párrafo menciona su carrera fotográfica y a sus muchos y distinguidos modelos. La anotación lleva la firma de «J. P. S.», Julia P. Stephen, y se dice que se basó en su «conocimiento personal». Leslie Stephen y sir Sidney Lee, editores, *Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, Oxford, 1967-1968, 3º vol., pág. 752.
 48. En una carta del 9 de diciembre de 1917 a Vanessa, Virginia pide «fotografías de su padre», para el autor de un libro sobre Meredith. «No puedo encontrar ninguna, pero supongo que existe la de tía Julia». Nigel Nicolson y Joanne Trautmann, editores de *The Letters of Virginia Woolf*, Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York, 1976, 2º vol., pág. 199. Vanessa expuso las fotografías propiedad de Cameron de Herschel, Darwin, Lowell, Meredith, Browning y Tennyson en el 46 de Gordon Square. Leslie Stephen recordó en su *Mausoleum Book* que Vanessa había recibido un retrato de su madre en su cumpleaños hecho por Cameron. Véase Diane Filby Gillespie, *The Sister Arts: The Writing and Painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell*, Syracuse University Press, Syracuse, Nueva York, 1988, págs. 66, 331, nº 6.
 49. Anne Olivier Bell, editora, *A Moment's Liberty: The Shorter Diary - Virginia Woolf*, The Hogarth Press, Londres, 1990, pág. 67.
 50. La obra se representó en el estudio londinense de Vanessa, en la que hace el papel de la Sra. Cameron, y Leonard Woolf el de Charles, su anciano marido. Virginia Woolf, *Freshwater - A Comedy*, Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York, 1976. (Versión castellana: *Freshwater*, Lumen, Barcelona, 1980).
 51. Véanse sus cartas, del 7 de enero de 1923 y del 6 de marzo de 1923, a Sackville-West. Nigel Nicolson y Joanne Trautmann, editores, *The Letters of Virginia Woolf*, Harcourt Brace Jovanovich, Nueva York, 1977, 3º vol., págs. 4, 19.
 52. Véanse cartas fechadas en julio de 1926 a Vanessa Bell y Sackville-West, *The Letters of Virginia Woolf*, 3º vol., págs. 276, 278-280, 307. Es interesante destacar que el libro se vendió bien y casi había cubierto los gastos al mes de su publicación.
 53. Clive Bell, *Art*, Capricorn Books, Nueva York, 1958 (originalmente 1913), págs. 131-132.
 54. Walker Evans, «The Reappearance of Photography», *Hound and Horn* (octubre-diciembre de 1931), págs. 126-127.
 55. Weyhe nació en Salzwedel (Alemania) y, en un momento dado, se trasladó a Londres, donde dirigió una librería especializada en libros antiguos de la calle Charing Cross Road. Cuando estalló la guerra, emigró a Estados Unidos en 1914 y empezó a importar fotografías y libros de arte. En 1919 contrató a Carl Zigrosser, quien había estado trabajando desde 1912 para los marchantes Keppel and Co., con el fin de montar una galería encima de su librería. Entre los años 1920-1930, la galería expuso trabajos de Köllwitz, Redon, Maserger, Rivera, Barlach, Maillol, Lehmbruck, así como de los jóvenes americanos Alexander Calder, Alfred Maurer, los muralistas mexicanos, y Rockwell Kent, quien diseñó el herraje para la puerta del edificio que Weyhe compró en 1923, en el número 794 de Lexington Avenue. Su galería también expuso dibujos del renacimiento, máscaras africanas y joyería azteca, de acuerdo con su obituario. No se ha investigado todavía el papel que ejercieron Weyhe y Zigrosser en la promoción de la fotografía, como tampoco la historia de todas las galerías que exhibían fotografías. «Erhard Weyhe, marchante de arte y de libros», *New York Times* (13 de julio de 1972), 38:3. Zigrosser, que había conocido a Stieglitz alrededor de 1913-1914 y se habían hecho buenos amigos, realizó la primera donación de la obra de Stieglitz al Metropolitan Museum en 1922 (véase el ensayo de Malcolm Daniel en este número), y también presentó a Coomaraswamy al fotógrafo al año siguiente (lo que llevó a la donación a Boston). Véase Carl Zigrosser, *A World of Art and Museums*, The Art Alliance Press, Filadelfia, 1975, pág. 185. Zigrosser también estuvo adquiriendo fotografías en depósito de Weston, en 1928. Julien Levy, antiguo estudiante de Harvard, trabajó para Zigrosser en la galería de Weyhe, antes de montar la suya propia en 1931, y afirma haber enviado a Berenice Abbott 1000 dólares, para comprar las fotografías y negativos de Atget tras la muerte del fotógrafo. Julien Levy, *Memoirs of an Art Gallery*, G. P. Putnam's Sons, Nueva York, 1977, págs. 46, 92-93.
 56. Recht parece haber sido el editor gráfico de este libro, en el que aparece Jonquières como editor, con oficinas en París y Leipzig, y contenía un prólogo del poeta Iwan Goll. Parece que Jonquières también publicó una edición francesa, *La Vieille Photographie depuis Daguerre jusqu'à 1870*, sin el prólogo de Goll; sin embargo, sobre la portada original con el nombre de Jonquières se había puesto el nombre de un nuevo editor, «Henri Lefebvre, 25 rue du Fbg St-Honoré» con fecha de publicación de 1935. La introducción del libro de Lefebvre presenta las imágenes como si fueran un curioso álbum de fotos familiar, y establece conexiones con las pinturas de Corot, Manet y Courbet. Después de las páginas de introducción y de portada, las secciones de láminas de los dos libros son idénticas y consisten en fotografías del siglo XIX de las colecciones de Gabriel Cromer en Clamart (esta colección se vendió a la George Eastmann House en 1939); de André Dignimont en París (un artista e ilustrador cubista, que encargó a Atget que hiciera fotos a prostitutas, y quien tenía una amplia colección de fotografías pornográficas); Julien Levy compró tres maletas llenas de duplicados de Dignimont alrededor de 1932. (Véase Levy, pág. 122); Danhelovsky y Raoul Korty en Viena; y Handke en Berlín. Las razones que llevaron a Iwan Goll a tal selección, a escribir un artículo de introducción al libro de Recht, no están claras. Goll, que había nacido en Alsacia pero que inició su carrera artística en Berlín, había regresado a París en 1919, y fue amigo de Kahnweiler, Delaunay, los

- puristas, los dadaístas y los cubistas. Que se sepa, no tuvo contacto alguno con fotógrafos, ni escribió ningún otro trabajo sobre fotografía; sin embargo, sabía mucho de cine y había hecho una película con Viking Eggelin en Ascona, también escribió un guión con Walter Ruttmann en 1930. Asimismo, escribió un artículo sobre cine en *Surréalisme* (que él editó) en 1924, poemas inspirados en Chaplin en 1920 (con ilustraciones de Léger); y un poema, «Filme», en 1914. En su ensayo introductorio, especifica que las fotografías realizadas entre 1840 y 1870 fueron las que más éxito tuvieron, que el interés declinó desde 1870 a 1900, marcando los ciclos y haciendo una valoración coherente con la historia del idioma alemán, de Bossert y Guttman, publicada en noviembre de 1930, y que posiblemente Goll conocía. La evolución de su estilo fotográfico va desde la fantasía al realismo, siendo la *Neue Sachlichkeit* la encarnación de la máxima identificación de la fotografía con la fisicidad y la materialidad. Esta posición de doble filo de la fotografía entre lo real y lo surreal, también aparece en los escritos contemporáneos franceses sobre fotografía de Pierre Mac Orlan y Waldemar George (seudónimo de George Jarocinski) (particularmente el muy interesante «Photographie Vision du Monde», *Arts et Métiers graphiques* [número 16 especial, 15 de marzo de 1930], cuyas ideas sobre la relación entre el estilo y el medio derivan de sus lecturas de Semper y Riegl). A la pregunta, ¿es la fotografía un arte?, Goll responde definiendo a la fotografía como la afirmación de la vida.
57. Véase María Morris Hambourg, «Atget, Precursor of Modern Documentary Photography», en *Observations*, de David Featherstone, editor, Friends of Photography, Carmel (California), 1984; págs. 25-40.
 58. Levy, pág. 93. En muchos detalles, las memorias de Levy son poco fiables, de modo que no puede determinarse de forma definitiva el éxito de la publicación.
 59. Véase la entrada sobre Armitage en *The National Cyclopaedia of American Biography, Current Volumen H, 1947-1952*, James T. White and Co. Nueva York, 1952, pág. 252, y Robert Marks *Merle Armitage Bibliography*, E. Weyhe, Nueva York, 1956. Armitage se lanzó al diseño de libros en la misma época de la publicación de Weston; el mismo año publicó libros sobre Rockwell Kent, Warren Newcombe (con una introducción de Weston), y el litógrafo Richard Day. Sus fotografías de Weston fueron donadas al Museum of Modern Art de Nueva York.
 60. La amante de Weston, la fotógrafa Tina Modotti, apareció antes que él en la revista *Creative Art*, en un artículo en febrero de 1929 que caracterizó su trabajo de «más abstracto, más intelectual y más etéreo que el de Weston». Carleton Beals, «Tina Modotti», *Creative Art* (febrero de 1929), xlviii. Un artículo en el *Art Digest* en octubre de 1930 definió a Weston como «tal vez, el mayor exponente del arte fotográfico en América», y citó de otro artículo sobre Weston en *Camera Craft* «Would Velasquez [...] have used a Camera?» (¿Habría usado Velázquez una cámara?, *Art Digest* [1 de octubre de 1930], pág. 12). Merle Armitage, en el número de septiembre de 1931 de *Creative Art*, mencionó que Weston estuvo exponiendo en Boston (Grace Home's Galleries), el Museo de Brooklyn, la San Diego Fine Arts Gallery, y la Denny-Watrous en Carmel, y reprodujo una de sus fotografías, *Roca erosionada*. En la exposición de Levy, dos meses después, Weston expuso «un número de láminas familiares que incluían la Pepper, y un número de primeros estudios que no se han expuesto antes». «American Photographs: A Retrospective Exhibition», *Parnassus* (noviembre de 1931), pág. 7. Se puede encontrar una buena lista de exposiciones de Weston en Amy Conger, *Edward Weston: Photographs*, Center for Creative Photography, Tucson, 1992. Aunque Weston había expuesto aquí desde 1913, sus primeras exposiciones en galerías comerciales tuvieron lugar en México en 1924.
 61. Nancy Newhall, editora, *The Daybooks of Edward Weston - vol. II California*, Millerton, Aperture, Nueva York, 1973, págs. 261, 263.
 62. Ansel Adams, «Merle Armitage, Edward Weston», *Creative Art* (mayo de 1933), págs. 386-387.
 63. Newhall, editor, págs. 269, 281. Armitage continuó promocionando a Weston, y en la primavera de 1933 lo contrató para hacer fotografías para la sucursal de WPA de California del Sur que él dirigía. Weston se quejó de que su salario (\$42,50 a la semana), era mucho más bajo que lo que podía conseguir por una sesión de retrato.
 64. El ensayo de Roh en este libro, «Mecanismo y Expresión», resume la historia de la fotografía en dos periodos culminantes, sus comienzos daguerreanos y su final (la época actual), «cuestionando» el periodo medio por intentar imitar a la pintura o a las artes gráficas. El rechazo por parte de Roh de todas las fotografías que imitasen otros medios, tachándolas de *kitsch*, aparece también en Bossert y Guttman; el propio concepto «kitsch» como categoría cultural para definir el mal gusto populista, era bastante nuevo en los años veinte, registrándose el primer uso de la palabra en un libro de 1912 sobre el buen gusto, *Guter und schlechter Geschmack in Kunstgewerbe*, de G. E. Pazaurek. En 1925, F. Karpfen publicó *Der Kitsch. Eine Studie über die Entartung der Kunst*, lo que ayudó a popularizar el término. Para una historia del *kitsch* como concepto, ver Jacob Reisner, *Zum Begriff Kitsch*, Georg-August-Universität, Göttingen, 1955, y Claudia Putz, *Kitsch - Phänomenologie eines dynamischen Kulturprinzips*, Universitätsverlag Dr Norbert Brockmeyer, Bochum, 1994.
 65. Joan Campbell, *The German Werkbund: The Politics of Reform in the Applied Arts*, Princeton University Press, Princeton, Nueva Jersey, 1978, es una valoración sumamente importante de los cambios en los programas del Werkbund y su política. El significado de la exposición *Film und Foto*, con su combinación de fotografías científicas y «artísticas», no puede entenderse sin reconocer que la posición cultural de la fotografía estaba inmersa en debates mucho más amplios sobre maquinaria contra trabajo manual. La industrialización había desplazado a los artesanos tradicionales y separado el diseño del proceso de fabricación. Los artistas formados de manera tradicional despreciaban el nuevo producto manufacturado, pero fueron excluidos realmente del proceso de diseño, que se perpetuó basándose en patrones tomados, inapropiadamente, de productos anteriores hechos a mano. Mientras el Werkbund fue creado para reconciliar a los artistas con los nuevos modos capitalistas de producción, este conflicto entre tecnología y estética fue inherente al proceso fotográfico desde sus comienzos. El funcionalismo expresado por los arquitectos de la Bauhaus y los dirigentes del Werkbund, tales como Mies van der Rohe a finales de los años veinte, encontró su paralelismo en la llamada a la depuración de los rasgos no fotográficos (composiciones escenificadas, alegorías, desenfoques, etc.) que los medios de comunicación de los comienzos habían transmitido a la nueva fotografía. De este modo, la fotografía se vio determinada más por la tecnología que por el contenido; la imagen *amateur*, ingenua y cotidiana,

y los rayos X científicos tenían, por tanto, el mismo potencial de calidad estética en términos formales.

66. Aenne Biermann - 60 Fotos, F. Bruckmann, Múnich, 1930.
67. El artículo de Roh y detalles de su relación con Biermann aparecen en *Aenne Biermann Fotografien 1925-33*, Museum Folkwang, Essen, 1987.
68. Franz Roh, «El debate literario sobre la fotografía», en *Aenne Biermann*, págs. 6-8.
69. Sobre la carrera de Roh, véase J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, *Franz Roh, Collagen*, Edition Marzona, Düsseldorf, 1984; y *Franz Roh zum 100. Geburtstag - Franz Roh-Kritiker, Historiker, Künstler*, Staatsgalerie Moderner Kunst, Bayerische Staatsgemälde-Sammlungen, Múnich, 1990.
70. Me gustaría dar las gracias por esta información a Michelle Elligott, archivera ayudante del Museum of Modern Art de Nueva York.
71. *Bulletin of the Minneapolis Institute of Arts* (13 de enero de 1934), 1. Bonney había prestado lo que se identificó como fotografías del «Segundo Imperio», para una exposición en la Galerie Pierre Colle, de París, en 1933 (según Levy, Pierre Colle expuso a los fauvistas hasta que descubrió a Dalí alrededor de esa época. Véase Levy, pág. 70). Sus actividades, tanto de directora de museo como de fotógrafa, requieren una mayor investigación.
72. La donación de Stieglitz al Metropolitan Museum representó, en cierto sentido, la caída del último bastión conservador. El Boston Museum of Fine Arts ya había acordado una donación de veintisiete fotografías de Stieglitz en 1923 (adquiridas en 1924), gracias al apoyo del Dr. Ananda Coomaraswamy y John Ellerton Lodge, del Departamento Asiático. Coomaraswamy fue un ávido fotógrafo aficionado y, antes de esa donación de imágenes de Stieglitz, cedió dos de sus propias fotografías al Print Department (entre el 2 de noviembre de 1923 y el 3 de enero de 1924). Durante el mismo mes en que se registraron

las imágenes de Stieglitz (3 de abril-1 de mayo de 1924), tres fotografías tomadas por Mortimer Offner de la mujer de Coomaraswamy, Stella Block, fueron donadas por el fotógrafo, y «Factory Town in Winter», «In the Orchard» y «The Four-Poster Bed» fueron cedidas por Clarence White. Coomaraswamy cedió otras fotografías, realizadas por Z. Llamas (retratos de Tagore, John Orth, George Russell y Stieglitz) en 1931. El Boston Museum of Fine Arts expuso la donación de la obra de Stieglitz junto a una más amplia exposición de fotografías de la Royal Photographic Society, en noviembre de 1935. Véase Dorothy Norman y Cary Ross, «Photographs are saved from fire by metropolitan», *Art News* (14 de octubre de 1933), pág. 17, y «Boston displays Stieglitz Photographs», *Art News* (19 de octubre de 1935), pág. 12. Cary Ross, un acaudalado graduado de Yale en 1925 procedente de Knoxville (Tennessee), que fue a la Facultad de Medicina, viajó a París y trabajó como ayudante sin sueldo de Alfred Barr en el nuevo MoMA (y fue fotografiado por Stieglitz, como lo fue su dormitorio por Walker Evans), se había convertido en un acólito de Stieglitz y donó seis fotografías de Stieglitz al Cleveland Museum of Art en 1934 (William M. Milleken, «Alfred Stieglitz, Photographer-An appreciation», *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, febrero de 1935), págs. 32-34. Toda esta promoción de Stieglitz coincidió con la publicación de *America and Alfred Stieglitz* (1934), que resultó inusual en el sentido de que no se trataba ni de una biografía ni de un libro de fotografías, sino de una celebración de los valores humanistas del fotógrafo para conmemorar su septuagésimo cumpleaños. Sobre la historia de esta publicación, véase Dorothy Norman, *Alfred Stieglitz: An American Seer*, Random House, Nueva York, 1973, págs. 197-199.

73. «Centenario de la Fotografía», *Connoisseur* (febrero de 1939), pág. 105.

BIBLIOGRAFÍA

Los libros aquí enumerados han sido elegidos como introducción a la amplia literatura existente sobre la Historia de la Fotografía. El autor ha limitado su selección, por motivos prácticos, a libros en inglés, que están en circulación o que son accesibles en ediciones facsimilares. Muchos de esos libros contienen a su vez amplias bibliografías, que enumeran artículos periodísticos o libros anteriores en sus respectivos temas; en estos casos se agrega la constancia *Bibl.* Todos estos libros son útiles como referencias; en su mayor parte suponen una buena investigación y están bien escritos; algunos de ellos alcanzan a la inspiración.—*B.N.*

(Para la presente edición en castellano, se han añadido algunas constancias sobre versiones en castellano y en catalán de ciertos libros sobre fotografía, a fin de facilitar su localización en España y en América Latina.)

FOTOGRAFÍA EN GENERAL

Ades, Dawn, *Photomontage*, Pantheon Books, Nueva York, 1976 (versión castellana: *Fotomontaje*, Bosch Casa Editorial, S. A.; Barcelona, 1977).

After Daguerre: *Masterworks of French Photography (1848-1900) from the Bibliothèque Nationale*, The Metropolitan Museum of Art, en colaboración con Berger-Levrault, Nueva York y París, 1980

Baier, Wolfgang, *Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*, VEB Fotokinoverlag, Halle, 1965; reeditado por Schirmer/Mosel, Munich, 1977. *Bibl.*

Beaton, Cecil/Gail Buckland, *The Magic Image: The Genius of Photography from 1839 to the Present Day*, Little Brown & Company, Boston, 1975.

Bernard, Bruce, *Photodiscovery: Masterworks of Photography 1840-1940*, con notas de Valerie Lloyd sobre los procesos fotográficos, Harry N. Abrams, Nueva York, 1980.

Buckland, Gail, *Reality Recorded: Early Documentary Photography*, New York Graphic Society, Greenwich (Connecticut), 1974. *Bibl.*

Bunnell, Peter (ed.), *A Photographic Vision: Pictorial Photography 1889-1923*, Peregrine Smith, Salt Lake City (Utah), 1980.

Caffin, Charles H., *Photography as a Fine Art: The Achievement and Possibilities of Photographic Art in America*. Edición original, 1901; reeditado, con una Introducción de Thomas F. Barrow, por Morgan & Morgan, Dobbs Ferry (Nueva York), 1971.

Camera Notes: *Official Organ of the Camera Club of New York*, 6 vols., 1897-1903; reeditados con un Índice de Kate Davis, Da Capo Press, Nueva York, 1978.

Camera Work. *A Photographic Quarterly*, revista editada y dirigida por Alfred Stieglitz, 50 ejemplares, 1903-1917; reeditada por Kraus Reprints, Nueva York, 1969.

Camera Work: *A Critical Anthology*, ed. al cuidado de Jonathan Green, Aperture, Millerton (Nueva York), 1973.

Camera Work: *A Pictorial Guide*, ed. al cuidado de Marianne Fulton Margolis, Dover Publications, Nueva York, 1978.

Cassell's *Cyclopaedia of Photography*, ed. al cuidado de Bernard E. Jones, 1911; reeditada por Arno Press, Nueva York, 1973.

Coke, Van Deren, *The Painter and the Photograph from Delacroix to Warhol*, ed. revisada, The University of New Mexico Press, Albuquerque, 1972.

Crawford, William, *The Keepers of Light: A History & Working Guide to Early Photographic Processes*, Morgan & Morgan, Dobbs Ferry (Nueva York), 1979. *Bibl.*

Darrah, William C., *The World of Stereography*, William C. Darrah, Gettysburg (Pennsylvania), 1977.

Doty, Robert, *Photo-Secession: Stieglitz and the Fine Art Movement in Photography*, Dover Publications, Nueva York, 1978. *Bibl.*

Eder, Josef-Maria, *The History of Photography*, versión inglesa de Edward Epstean, Dover Publications, Nueva York, 1978.

The *Encyclopaedia of Photography*, 20 vols., ed. al cuidado de Willard D. Morgan, Greystone Press, Nueva York, 1963-1964.

The *Focal Encyclopedia of Photography*, The Focal Press, Londres y Nueva York, 1965.

Freund, Gisèle, *Photography & Society*, David R. Godine, Boston, 1980; versión inglesa del original francés: *Photographie et Société*; versión castellana: *La fotografía como documento social*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1976.

Galassi, Peter, *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1981. *Bibl.*

Gernsheim, Helmut y Alison, *The History of Photography from the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*, McGraw-Hill Book Co., Nueva York, 1969 (véase la versión castellana de su *Historia gráfica de la Fotografía*, Ediciones Omega, S. A., Barcelona, 1967).

Gidal, Tim N., *Modern Photojournalism: Origins and Evolution 1910-1933*, Macmillan Publishing Company, Nueva York, 1973.

Goldberg, Vickie (ed.), *Photography in Print*, Simon & Schuster, Nueva York, 1981.

Great *Photographic Essays from Life*, comentarios de Maitland Edey y dirección gráfica de Constance Sullivan, New York Graphic Society, Boston, 1978.

Harker, Margaret, *The Linked Ring: The Secession Movement in Photography in Britain 1892-1910*, William Heinemann, Londres, 1979.

Harrison, W. Jerome, *A History of Photography*. Edición original, 1887; reeditado por Arno Press, Nueva York, 1973.

Hicks, Wilson, *Words and Pictures: An Introduction to Photojournalism*. Edición original, 1952; reeditado por Arno Press, Nueva York, 1973. *Bibl.*

Holme, Charles (ed.), *Art in Photography, with Selected Examples of European and American Work*, The Studio, Londres, 1905.

Hurley, F. Jack, *Portrait of a Decade: Roy Stryker and the Development of Documentary Photography in the Thirties*, Louisiana State University Press, Baton Rouge, 1972. *Bibl.*

Jussim, Estelle, *Visual Communication and the Graphic Arts: Photographic Technologies in the Nineteenth Century*, R. R. Bowker Company, Nueva York, 1974. *Bibl.*

Kempe, Fritz, *Daguerreotypie in Deutschland*, Heering-Verlag, Seebuck am Chiemsee, 1979. *Bibl.*

Lécuyer, Raymond, *Histoire de la photographie*. Edición original, 1945; reeditado por Arno Press, Nueva York, 1979. *Bibl.*

Life Library of Photography, 17 vols., Time-Life Books, Nueva York, 1970-1972.

Lothrop Easton S., Jr., *A Century of Cameras from the Collection of the International Museum of Photography at George Eastman House*, Morgan & Morgan, Dobbs Ferry (Nueva York), 1973.

Lyons, Nathan (ed.), *Photographers on Photography: A Critical Anthology*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs (Nueva Jersey), 1966.

Lyons, Nathan (ed.), *Toward a Social Landscape: Bruce Davidson, Lee Friedlander, Garry Winogrand, Danny Lyon, Duane Michals*, Horizon Press, Nueva York, en colaboración con George Eastman House, Rochester (Nueva York), 1966.

Mellor, David (ed.), *Germany: The New Photography 1927-1933*, Arts Council of Great Britain, Londres, 1978.

Naef, Weston J., *The Collection of Alfred Stieglitz: Fifty Pioneers of Modern Photography*, The Metropolitan Museum of Art/The Viking Press, Nueva York, 1979. *Bibl.*

Naef, Weston J./James N. Wood, *Era of Exploration: The Rise of Landscape Photography in the American West 1860-1885*, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo (Nueva York), The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 1975. *Bibl.*

Newhall, Beaumont, *The Daguerreotype in America*, 3.^a ed. revisada, Dover Publications, Nueva York, 1976. *Bibl.*

Newhall, Beaumont, *Latent Image: The Discovery of Photography*, Doubleday & Company, Garden City (Nueva York), 1967. *Bibl.*

Newhall, Beaumont, *Photography: Essays & Images*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1980.

Petruck, Peninah R. (ed.), *The Camera Viewed: Writings on Twentieth-Century Photography*, 2 vols., E. P. Dutton, Nueva York, 1979.

Potonniée, Georges, *History of the Discovery of Photography*. Edición original, 1936; reeditado por Arno Press, Nueva York, 1973.

Rinhart, Floyd/Marion Rinhart, *The American Daguerreotype*, University of Georgia Press, Athens, 1981.

Rudisill, Richard, *Mirror Image: The Influence of the Daguerreotype on American Society*, The University of New Mexico Press, Albuquerque, 1971. *Bibl.*

Scharf, Aaron, *Art and Photography*, Penguin Books, Baltimore, 1974.

Sipley, Louis Walton, *A Half Century of Color*, The Macmillan Company, Nueva York, 1951.

Steinorth, Karl, *Photographien der 20er Jahre*, Verlag der Laterna Magica, Munich [1979].

Stryker, Roy/Nancy Wood, *In This Proud Land: America 1935-1943 as Seen in the FSA Photographs*, New York Graphic Society, Greenwich (Connecticut), 1973. *Bibl.*

Szarkowski, John, *Looking at Photographs*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1973.

Szarkowski, John, *Mirrors and Windows: American Photography since 1960*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1960.

Szarkowski, John, *The Photographer's Eye*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1980.

Taft, Robert, *Photography and the American Scene: A Social History 1839-1889*, Dover Publications, Nueva York, 1964.

Trachtenberg, Alan (ed.), *Classic Essays on Photography*, Leete's Island Books, New Haven (Connecticut), 1980.

Welling, William, *Photography in America: The Formative Years: 1839-1900*, Thomas Y. Crowell Company, Nueva York, 1978. *Bibl.*

Whiting, John R., *Photography is a Language*. Edición original, 1946; reeditado por Arno Press, Nueva York, 1979.

Witkin, Lee D./Barbara London, *The Photograph Collector's Guide*, New York Graphic Society, Boston, 1979. *Bibl.*

MONOGRAFÍAS

BERENICE ABBOTT

Abbott Berenice, *Changing New York*, texto de Elizabeth McCausland, 1939. Reedición con el título *New York in the Thirties*, Dover Publications, Nueva York, 1973.

Berenice Abbott Photographs, Prefacio de Muriel Rukeyser e Introducción de David Vestal, Horizon Press, Nueva York, 1970.

ANSEL ADAMS

Ansel Adams: *Image 1923-1974*, Prefacio de Wallace Stegner, New York Graphic Society, Boston, 1974.

Adams, Ansel, *Yosemite and the Range of Light*, New York Graphic Society, Boston, 1979.

DeCock, Liliane, *Ansel Adams*, Morgan & Morgan, Hastings-on-Hudson (Nueva York), 1972. *Bibl.*

Newhall, Nancy, *Ansel Adams: The Eloquent Light*, Aperture, Millerton (Nueva York), 1980.

THOMAS ANNAN

Annan, Thomas, *Photographs of the Old Closets and Streets of Glasgow: 1868-1877*, Introducción de Anita Ventura Mozley, Dover Publications, Nueva York, 1977.

DIANE ARBUS

Diane Arbus, *Aperture*, Millerton (Nueva York), 1972.

EUGÈNE ATGET

Abbott, Berenice, *The World of Atget*, Paragon Books/G. P. Putnam's Sons, Nueva York, 1979.

Szarkowski, John y Hambourg, Maria Morris, *The Work of Atget*, 4 vols., The Museum of Modern Art, Nueva York, 1981-1984.

Trottenberg, Arthur D. (ed.), *A Vision of Paris. The Photographs of Eugène Atget. The Words of Marcel Proust*, The Macmillan Company, Nueva York, 1963.

RICHARD AVEDON

Avedon, Richard, *Portraits*, texto de Harold Rosenberg, Farrar, Straus & Giroux, Nueva York, 1976.

GEORGE N. BARNARD

Barnard, George N., *Photographic Views of Sherman's Campaign*. Edición original, 1866. Carpeta con 61 copias a la albúmina. Reeditado, con Introducción de Beaumont Newhall, Dover Publications, Nueva York, 1977.

HIPPOLYTE BAYARD

Lo Duca [Joseph-Marie], *Bayard*. Edición original, reeditado por Arno Press, Nueva York, 1979.

HERBERT BAYER

Herbert Bayer: *Photographic Works*, Introducción de Leland Rice y texto de Beaumont Newhall, Arco Center for Visual Art, Los Angeles, 1977.

LOUIS-DÉSIRÉ BLANQUART-EVRARD

Jamnes, Isabelle, *Louis-Désiré Blanquart-Evrard: 1802-1872*, C. J. Bucher, Lucerna, 1978; tomado de *Camera*, n.º 12/78E, texto en inglés.

MARGARET BOURKE-WHITE

Bourke-White, Margaret, *Portrait of Myself*, Simon & Schuster, Nueva York, 1963.

Callahan, Sean (ed.), *The Photographs of Margaret Bourke-White*, New York Graphic Society, Greenwich (Connecticut), 1972. *Bibl.*

MATHEW B. BRADY

Horan, James D., *Mathew Brady, Historian with a Camera*, Crown Publishers, Nueva York, 1955.

Meredith, Roy, *Mr. Lincoln's Camera Man: Mathew B. Brady*, 2.ª ed. revisada, Dover Publications, Nueva York, 1974.

ANTON GIULIO BRAGAGLIA

Bragaglia, Anton Giulio, *Fotodinamismo futurista*, 3.ª ed., 1913; reeditado por Giulio Einaudi Editore, S.P.A., Turín, 1970.

BILL BRANDT

Brandt, Bill, *The Shadow of Light: A Collection of Photographs from 1931 to the Present*, Introducción de Cyril Cqnolly y notas de Marjorie Beckett, Bodley Head, Londres, 1966.

BRASSAI

Brassai, *The Secret Paris of the 30's*, Pantheon Books, Nueva York, 1976.

Brassai, Introducción de Lawrence Durrell, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1968. *Bibl.*

FRANCIS-JOSEPH BRUGUIÈRE

Enyeart, James, *Bruguière: His Photographs and His Life*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1977. *Bibl.*

HARRY CALLAHAN

Harry Callahan: *Photographs*, ed. al cuidado de Keith F. Davis, con un ensayo biográfico del propio Callahan, Hallmark Cards, Kansas City (Missouri), 1981.

Bunnell, Peter C., *Harry Callahan*, American Federation of Arts, Nueva York, 1978; catálogo de exposición para la XXXVIII Biental de Venecia.

JULIA MARGARET CAMERON

Ford, Colin, *The Cameron Collection: An Album of Photographs by Julia Margaret Cameron*, Presented to Sir John Herschel, Van Nostrand Reinhold Company, Ltd., Wokingham (Inglaterra) y Nueva York, en colaboración con la National Portrait Gallery, Londres, 1975.

Gernsheim, Helmut, *Julia Margaret Cameron, Her Life and Photographic Work*, Aperture, Millerton (Nueva York), 1975. *Bibl.*

PAUL CAPONIGRO

Caponigro, Paul, *Landscape*, McCraw-Hill Book Company, Nueva York, 1975.

LEWIS CARROLL

Gernsheim, Helmut, *Lewis Carroll, Photographer*, ed. revisada, Dover Publications, Nueva York, 1979.

HENRI CARTIER-BRESSON

Cartier-Bresson, Henri, *The Decisive Moment*, Simon & Schuster, Nueva York, 1952.

Henri Cartier-Bresson, *Aperture*, Millerton (Nueva York), 1976. *Bibl.*

Henri Cartier-Bresson: *Photographer*, New York Graphic Society, Boston, 1979.

ALVIN LANGDON COBURN

Alvin Langdon Coburn, *Photographer: An Autobiography*, ed. al cuidado de Helmut y Alison Gernsheim, Dover Publications, Nueva York, 1978.

A Portfolio of Sixteen Photographs by Alvin Langdon Coburn, Introducción de Nancy Newhall, George Eastman House, Rochester (Nueva York), 1962. *Bibl.*

IMOGEN CUNNINGHAM

Dater, Judy, *Imogen Cunningham: A Portrait*, New York Graphic Society, Boston, 1979.

Imogen Cunningham: *Photographs*, Introducción de Margery Mann, University of Washington Press, Seattle, 1970. *Bibl.*

EDWARD S. CURTIS

Andrews, Ralph W., *Curtis' Western Indians*, Bonanza Books, Nueva York, 1962.

DÉSIRÉ CHARNAY

Davis, Keith F., *Désiré Charnay: Expeditionary Photographer*, The University of New Mexico Press, Albuquerque, 1981. *Bibl.*

LOUIS-JACQUES-MANDÉ DAGUERRE

Daguerre, Louis-Jacques-Mandé, *An Historical and Descriptive Account of the Various Processes of the Daguerreotype and the Diorama*. Edición original, 1839; reeditado, con una Introducción de Beaumont Newhall, por Winter House, Ltd., Nueva York, 1971.

Gernsheim, Helmut y Alison, *L.J.M. Daguerre: The History of the Diorama and the Daguerreotype*, Dover Publications, Nueva York, 1968. *Bibl.*

FRED HOLLAND DAY

Jussim, Estelle, *Slave to Beauty... Life and Career of Fred Holland Day*, David R. Godine, Boston, 1981. *Bibl.*

ROBERT DEMACHY

Jay, Bill, *Robert Demachy, 1859-1936: Photographs and Essays*, Academy Editions, Londres, 1974. *Bibl.*

BARON ADOLF DE MEYER

De Meyer, ed. al cuidado de Robert Brandau, con un ensayo biográfico de Philippe Jullian, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1976.

THOMAS EAKINS

Hendricks, Gordon, *The Photographs of Thomas Eakins*, Grossman, Nueva York, 1972.

HAROLD E. EDGERTON

Edgerton, Harold E./James R. Killian, Jr., *Moments of Vision: The Stroboscopic Revolution in Photography*, The M.I.T. Press, Cambridge (Massachusetts), 1979. *Bibl.*

ALFRED EISENSTAEDT

The Eye of Eisenstaedt, por Alfred Eisenstaedt, tal como le fuera narrado a Arthur Goldsmith, The Viking Press, Nueva York, 1969.

PETER HENRY EMERSON

Newhall, Nancy, P. H. Emerson: *The Fight for Photography As a Fine Art*, Aperture, Millerton (Nueva York), 1975. *Bibl.*

FREDERICK H. EVANS

Newhall, Beaumont, *Frederick H. Evans: Photographer of the Majesty, Light and Space of the Medieval Cathedrals of England and France*, Aperture, Millerton (Nueva York), 1978. *Bibl.*

WALKER EVANS

Agee, James/Walker Evans, *Let Us Now Praise Famous Men*, Houghton. Mifflin Company, Boston, 1969.

Walker Evans, Introducción de John Szarkowski, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1971. *Bibl.*

Walker Evans, *Photographs from the Farm Security Administration: 1935-1938*, Introducción de Jerald C. Maddox, Da Capo Press, Nueva York, 1975.

ROGER FENTON

Gernsheim, Helmüt y Alison, *Roger Fenton, Photographer of the Crimean War*. Edición original, 1954; reeditado por Arno Press, Nueva York, 1973.

Hannavy, John, *Roger Fenton of Crimble Hall*, David R. Godine, Boston, 1976.

ROBERT FRANK

The Americans, fotografías de Robert Frank, con una Introducción de Jack Kerouac, Aperture, Millerton (Nueva York), 1978.

LEE FRIEDLANDER

Lee Friedlander Photographs, Haywire Press, New City (Nueva York), 1978.

FRANCIS FRITH

Frith, Francis, *Egypt and the Holy Land in Historic Photographs*, Dover Publications, Nueva York, 1980. *Bibl.*

ALEXANDER GARDNER

Gardner, Alexander. *Gardner's Photographic Sketch Book of the War*, 2 vols., cada uno de ellos con 50 copias originales a la albúmina. Edición original, 1866; reeditado por Dover Publications, Nueva York, 1959.

RAOUL HAUSMANN

Hausmann, Raoul, «*Je ne suis pas un photographe*», textos y documentos elegidos y presentados por Michel Giroud, Éditions du Chêne, París, 1975. *Bibl.*

LADY CLEMENTINA HAWARDEN

Ovenden, Graham (ed.), *Clementina, Lady Hawarden*, Academy Editions, Londres/St. Martin's Press, Nueva York, 1974.

JOSIAH JOHNSON HAWES

Véase Albert Sands Southworth.

JOHN HEARTFIELD

Heartfield, John, *Photomontages of the Nazi Period*, Universe Books, Nueva York, 1977 (véase la versión castellana de su *Guerra en la Paz. Fotomontajes sobre el período 1930-1938*. Editorial Gustavo Gili, S. A.; Barcelona, 1976).

DAVID OCTAVIUS HILL/ROBERT ADAMSON

An Early Victorian Album: The Photographic Masterpieces of David Octavius Hill and Robert Adamson, edición e Introducción de Colin Ford, con un ensayo interpretativo de Roy Strong, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1976.

Schwarz, Heinrich, *David Octavius Hill: Master of Photography*, versión inglesa de Helen E. Fraenkel, George C. Harrap & Co., Londres, 1932. *Bibl.*

JOHN K. HILLERS

Hillers, John K. «*Photographed All the Best Scenery*»: *Jack Hiller's Diary of the Powell Expeditions 1871-1875*, ed. al cuidado de Don D. Fowler, University of Utah Press, Salt Lake City, 1972.

LEWIS HINE

America & Lewis Hine: Photographs 1904-1940, Prefacio de Walter Rosenblum, notas biográficas de Naomi Rosenblum y un ensayo de Alan Trachtenberg, Aperture, Millerton (Nueva York), 1977. *Bibl.*

HANNAH HÖCH

Adriani Gotz (ed.), *Fotomontagen, Gemälde, Aquarelle: Hannah Höch*, con textos en alemán de Julia Dech, Peter Krieger, Heinz Ohff, Eberhard Roters y Karin Thomas, DuMont Buchverlag, Colonia, 1980. *Bibl.*

VICTOR HUGO

Gruyer, Paul, *Victor Hugo Photographe*, Charles Mendel, París, 1905.

WILLIAM HENRY JACKSON

Jackson, William Henry, *Time Exposure*. Edición original, 1940; reeditado por Cooper Square Publishers, Nueva York, 1970.

Newhall, Beaumont/Diana E. Edkins, *William H. Jackson*, Morgan & Morgan, Dobbs Ferry (Nueva York), para el Amor-Carter Museum of Western Art, 1974. *Bibl.*

GERTRUDE KÄSEBIER

Homer, William Innes, *A Pictorial Heritage: The Photographs of Gertrude Käsebier*, Delaware Art Museum, Wilmington (Delaware), 1979. *Bibl.*

ANDRÉ KERTÉSZ

André Kertész: Sixty Years of Photography 1912-1972, ed. al cuidado de Nicolas Ducrot, Grossman Publishers, Nueva York, 1972. *Bibl.*

DOROTHEA LANGE

Metzker, Milton, *Dorothea Lange, A Photographer's Life*, Farrar, Straus & Giroux, Nueva York, 1978. *Bibl.*

Dorothea Lange, Introducción de George P. Elliott, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1966. *Bibl.*

JACQUES-HENRY LARTIGUE

Boyhood Photos of J.-H. Lartigue: The Family Album of a Gilded Age, Ami Guichard, Lausana, 1966.

AUGUSTE Y LOUIS LUMIÈRE

Génard, Paul/André Barret, *Lumière: les premières photographies en couleurs*, André Barret, París, 1974.

ÉTIENNE-JULES MAREY

Marey, Étienne-Jules, *Movement*, William Heinemann, Londres, 1895.

JOEL MEYEROWITZ

Meyerowitz, Joel, *St. Louis & the Arch*, Prefacio de James N. Wood, New York Graphic Society, en colaboración con el St. Louis Art Museum, Boston, 1980.

LISETTE MODEL

Lisette Model, Prefacio de Berenice Abbott, Aperture, Millerton (Nueva York), 1979. *Bibl.*

LÁSZLÓ MOHOLY-NAGY

Haus, Andreas, *Moholy-Nagy: Photographs and Photograms*, Pantheon Books, Nueva York, 1980. *Bibl.*

Moholy-Nagy, László, *Painting, Photography, Film*, The M.I.T. Press, Cambridge (Massachusetts), 1969; versión inglesa del original alemán: *Malerei, Photographie, Film*, Albert Langen Verlag, Munich, 1925.

BARBARA MORGAN

Barbara Morgan, Introducción de Peter Bunnell, Morgan & Morgan, Hastings-on-Hudson (Nueva York), 1972. *Bibl.*

EADWEARD JAMES MUYBRIDGE

Haas, Robert B., *Muybridge, Man in Motion*, University of California Press, Berkeley, 1976.

Hendricks, Gordon, *Eadweard Muybridge, the Father of Motion Pictures*, Grossman Publishers, Nueva York, 1975. *Bibl.*

Muybridge, Eadweard, *Muybridge's Complete Human and Animal Locomotion*, 3 vols., Introducción de Anita Ventura Mozley, Dover Publications, Nueva York, 1979.

NADAR (Gaspard-Félix Tournachon)

Gosling, Nigel, *Nadar*, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1976.

Nadar, *Quand j'étais photographe*, Prefacio de Léon Daudet,

1900; reeditado por Arno Press, Nueva York, 1979.

Prinet, Jean/Antoinette Dilasser, *Nadar*, Armand Colin, París, 1966. *Bibl.*

CHARLES NÈGRE

Borcoman, James, *Charles Nègre*, The National Gallery of Canada, Ottawa, 1976. *Bibl.*

ARNOLD NEWMAN

Newman, Arnold, *One Mind's Eye*, Introducción de Robert Sobieszek, David R. Godine, Boston, 1974. *Bibl.*

JOSEPH-NICÉPHORE NIEPCE

Fouque, Victor, *La Vérité sur l'invention de la photographie. Nicéphore Niepce: Sa vie, ses essais, ses travaux*. Edición original, 1867; versión inglesa de Edward Epstein: *The Truth Concerning the Invention of Photography: Nicéphore Niepce: His Life, Letters and Works*, 1935; reeditado por Arno Press, Nueva York, 1973.

TIMOTHY O'SULLIVAN

Horan, James D., *Timothy O'Sullivan: America's Forgotten Photographer*, Doubleday & Company, Garden City (Nueva York), 1966. *Bibl.*

Snyder, Joel, *American Frontier: The Photographs of Timothy O'Sullivan 1867-1874*, Aperture, Millerton (Nueva York), 1981. *Bibl.*

PAUL OUTERBRIDGE, JR.

Paul Outerbridge, Jr.: *Photographs*, ed. al cuidado de Graham Howe y G. Ray Hawkins, con un texto de Graham Howe y Jacquelyn Markham, Rizzoli International Publications, Nueva York, 1980. *Bibl.*

IRVING PENN

Penn, Irving *Worlds in a Small Room*, Grossman/The Viking Press, Nueva York, 1974.

ELIOT PORTER

Intimate Landscapes: Photographs by Eliot Porter, con texto complementario de Weston J. Naef, The Metropolitan Museum of Art/E. P. Dutton, Nueva York, 1979. *Bibl.*

CONDE GIUSEPPE PRIMOLI

Vitali, Lamberto, *Un fotografo fin-de-siècle: Il conte Primoli*, Giulio Einaudi Editore, Turin, 1968.

MAN RAY

Photographs by Man Ray: 1920 Paris 1934. Edición original, 1935; reeditado por Dover Publications, Nueva York, 1979. Versión castellana: *Fotografías París 1920-1934*, Editorial Gustavo Gili, S. A.; Barcelona, 1980.

Ray, Man, *Self Portrait*, Little, Brown & Company, Boston, 1963.

Schwarz, Arturo, *Man Ray: Biographical Notes, Bibliography and an Anthology of Texts*, Galleria Schwarz, Milán, 1971.

OSCAR GUSTAVE REJLANDER

Jones, Edgar Yoxall, *Father of Art Photography: O. G. Rejlander 1813-1875*, New York Graphic Society, Greenwich (Connecticut), 1973.

ALBERT RENGER-PATZSCH

Albert Renger-Patzsch, *100 Photographs*, con textos en inglés, francés y alemán de Fritz Kempe y Carl Georg Heise, Galerie Schurmann & Kicken, Colonia, 1979.

Renger-Patzsch, Albert, *Die Welt ist schön: Einhundert photographische Aufnahme*, ed. al cuidado de Carl-Georg Heise, Kurt Wolff Verlag, Munich, 1928.

JACOB AUGUST RIIS

Alland, Alexander, Sr., *Jacob A. Riis, Photographer & Citizen*, Prefacio de Ansel Adams, Aperture, Millerton (Nueva York), 1974. *Bibl.*

HENRY PEACH ROBINSON

Robinson, Henry Peach, *Pictorial Effect on Photography*. Edición original, 1869; reeditado, con una Introducción de Robert A. Sobieszek, por Helios, Pawlet (Vermont), 1971.

ALEKSANDR RODCHENKO

Aleksandr Rodchenko: 1891-1956, ed. al cuidado de David Elliott, The Museum of Modern Art, Oxford, 1979.

Weiss, Evelyn (ed.), *Aleksandr Rodchenko: Fotografien 1920-1938*, Wienand Verlag, Colonia, 1978. *Bibl.*

ARTHUR ROTHSTEIN

The Depression Years as Photographed by Arthur Rothstein, Dover Publications, Nueva York, 1978.

ERICH SALOMON

Hunter-Salomon, Peter, *Erich Salomon: Portrait of an Age*, The Macmillan Company, Nueva York, 1967. *Bibl.*

AUGUST SANDER

August Sander: Photographs of an Epoch 1904-1959, Prefacio de Beaumont Newhall, comentario histórico de Robert Kramer, incluyendo selecciones de los textos de August Sander y sus contemporáneos, Aperture, Millerton (Nueva York), 1980. *Bibl.*

Sander, August, *Men Without Masks: Faces of Germany 1910-1938*, Introducción de Gunther Sander y Prefacio de Golo Mann, New York Graphic Society, Greenwich (Connecticut), 1973.

CHRISTIAN SCHAD

Dada Schadada, catálogo de exposición, Galleria Schwarz, Milán, 1970. *Bibl.*

BEN SHAHN

Pratt, Davis (ed.), *The Photographic Eye of Ben Shahn*, Harvard University Press, Cambridge (Massachusetts), 1975.

CHARLES SHEELER

Millard, Charles W., III, «Charles Sheeler, American Photographer», en *Contemporary Photographer*, vol. VI, n.º 1, 1967; ejemplar dedicado enteramente a Sheeler. *Bibl.*

AARON SISKIND

Aaron Siskind Photographer, Introducción de Nathan Lyons, ensayos de Henry Holmes Smith y Thomas B. Hess, con una declaración de Aaron Siskind, George Eastman House, Rochester (Nueva York), 1965. *Bibl.*

Places: Aaron Siskind Photographs, Introducción de Thomas B. Hess, Light Gallery/Farrar, Straus & Giroux, Nueva York, 1976.

W. EUGENE SMITH

Johnson, William, «W. Eugene Smith: A Chronological Bibliography», en *Center for Creative Photography; University of Arizona*, vol. XII, julio de 1980, pp. 97 a 147, y «Research Series», suplemento, julio de 1981, pp. 147 a 261.

W. Eugene Smith: His Photographs and Notes, con un texto complementario de Lincoln Kirstein, Aperture, Millerton (Nueva York), 1969.

FREDERICK SOMMER

Frederick Sommer at Seventy-Five: A Retrospective, ed. al cuidado de Constance W. Glenn y Jane K. Bledsoe, The Art Museum and Galleries, California State University, Long Beach, 1980. *Bibl.*

ALBERT SANDS SOUTHWORTH/JOSIAH JOHNSON HAWES

Sobieszek, Robert A./Odette M. Appel, *The Daguerreotypes of Southworth & Hawes*, Dover Publications, Nueva York, 1980. *Bibl.*

EDWARD STEICHEN

Longwell, Dennis, *Steichen: The Master Prints 1895-1914*, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1978. *Bibl.*

Steichen, Edward, *A Life in Photography*, Doubleday & Company, Garden City (Nueva York), 1981.

Steichen the Photographer, The Museum of Modern Art, Nueva York, 1961. *Bibl.*

RALPH STEINER

Steiner Ralph, *A Point of View*, Introducción de Willard Van Dyke, Wesleyan University Press, Middletown (Connecticut), 1978.

ALFRED STIEGLITZ

America & Alfred Stieglitz: A Collective Portrait, ed. al cuidado de Waldo Frank, Lewis Mumford, Dorothy Norman,

Paul Rosenfeld y Harold Rugg; nueva ed. revisada, Aperture, Millerton (Nueva York), 1979. *Bibl.*

Homer, William Innes, *Alfred Stieglitz and the American Avant-Garde*, New York Graphic Society, Boston, 1977. *Bibl.*

Norman, Dorothy, *Alfred Stieglitz: An American Seer*, Random House, Nueva York, 1973. *Bibl.*

SIR BENJAMIN STONE

Jay, Bill, *Customs & Faces: Photographs by Sir Benjamin Stone 1838-1914*, Academy Editions, Londres/St. Martin's Press, Nueva York, 1972.

PAUL STRAND

Paul Strand: Sixty Years of Photographs, Perfil por Calvin Tompkins, con fragmentos de correspondencia, entrevistas y otros documentos, Aperture, Millerton (Nueva York), 1976. *Bibl.*

WILLIAM HENRY FOX TALBOT

Arnold, H. J. P., *William Henry Fox Talbot*, Hutchinson Benham, Londres, 1977. *Bibl.*

Buckland, Gail, *Fox Talbot and the Invention of Photography*, David R. Godine, Publishers, Inc., Boston, 1980. *Bibl.*
Talbot, William Henry Fox, *The Pencil of Nature*, Longmans, Brown, Green & Longmans, Londres, 1844-1846; reeditado con un ensayo de Beaumont Newhall, por Da Capo Press, Nueva York, 1969.

JERRY UELSMANN

Uelsmann, Jerry N., *Silver Meditations*, Introducción de Peter C. Bunnell, Morgan & Morgan, Dobbs Ferry (Nueva York), 1975. *Bibl.*

ADAM CLARK VROMAN

Webb, William/Robert A. Weinstein, *Dwellers at the Source: Southwest Indian Photographs of A. C. Vroman 1895-1904*, Grossman Publishers, Nueva York, 1973. *Bibl.*

CARLETON E. WATKINS

Hickman, Paul, «Carleton E. Watkins 1829-1916, Southwestern Photographer», en *Northlight*, n.º 1, enero de 1977, ejemplar dedicado a Watkins.

Watkins, Carleton E., *Photographs of the Columbia River and Oregon*, con Introducciones de David Featherstone y Russ Anderson; ed. al cuidado de James Alinder, The Friends of Photography, Inc., Carmel (California), 1979.

WEEGEE

Weegee (seudónimo), *Naked City*. Edición original, 1945; reeditado por Da Capo Press, Nueva York, 1975.

THOMAS WEDGWOOD

Litchfield, R. B., *Tom Wedgwood: The First Photographer*. Edición original, 1903; reeditado por Arno Press, Nueva York, 1973.

BRETT WESTON

Brett Weston: *Voyage of the Eye*, con un texto complementario de Beaumont Newhall, Aperture, Millerton (Nueva York), 1975. *Bibl.*

EDWARD WESTON

The Daybooks of Edward Weston, 2 vols., ed. al cuidado de Nancy Newhall, Aperture, Millerton (Nueva York), 1973.
Maddow, Ben, *Edward Weston: His Life and Photographs*, ed. revisada, con un texto suplementario de Cole Weston, Aperture, Millerton (Nueva York), 1979. *Bibl.*

CLARENCE HUDSON WHITE

Homer, William Innes, *Symbolism of Light: The Photographs of Clarence H. White*, Delaware Art Museum, Wilmington (Delaware), 1977. *Bibl.*

MINOR WHITE

Minor White: Rites and Passages. His Photographs Accompanied by Excerpts from His Diaries and Letters, con un ensayo

biográfico de James Baker Hall, Aperture Millerton (Nueva York), *Bibl.*

White, Minor, *Mirrors, Messages, Manifestations*, Aperture, Millerton (Nueva York), 1969. *Bibl.*

HEINRICH ZILLE

Ranke, Winfried, *Heinrich Zille, Photographien Berlin 1890-1910*, Schirmer/Mosel, Munich, 1975. *Bibl.*

ÉMILE ZOLA

Zola, François-Émile y Massin (eds.), *Émile Zola Photograph*, Schirmer/Mosel, Munich, 1979.

LIBROS TÉCNICOS

Los siguientes libros han sido seleccionados como representativos de la situación del arte fotográfico en el momento de sus ediciones iniciales.

Abbott, Berenice, *A Guide to Better Photography*, Crown Publishers, Nueva York, 1941.

Adams, Ansel, *Making a Photograph*, The Studio Limited, Londres/The Studio Publications, Nueva York, 1935.

Adams, Ansel/Robert Baker, *The Camera*, New York Graphic Society, Boston, 1980.

Bayley, Roger Child, *The Complete Photographer*, McClure & Phillips, Nueva York, 1906.

Emerson, Peter Henry, *Naturalistic Photography for Students of the Art*. Edición original, 1889; reeditado por Arno Press, Nueva York, 1973.

Ferguson, W. B. (ed.), *A Memorial Volume Containing an Account of the Photographic Researches of Ferdinand Hurter & Vero C. Driffield*. Edición original, 1920; reeditado, con una Introducción de Walter Clark, por Morgan & Morgan, Dobbs Ferry (Nueva York), 1974.

Henney, Keith/Beverly Dudley (eds.), *Handbook of Photography*, Whittlesey House, Nueva York, 1939.

Hunt, Robert, *A Manual of Photography*, 3.ª ed. 1835; reeditado por Arno Press, Nueva York, 1973.

Lerebours, Noël-Marie Paymal, *A Treatise on Photography*, versión inglesa de J. Egerton, 1843; reeditado por Arno Press, Nueva York, 1973.

Morgan, Douglas O./David Vestal/William L. Broecker (eds.) *Leica Manual: The Complete Book of 35 mm. Photography*, Morgan & Morgan, Hastings-on-Hudson (Nueva York), 1973.¹⁵

Morgan, Willard D./Henry M. Lester, *Graphic Graflex Photography*, con capítulos por Ansel Adams, Laura Gilpin, Berenice Abbott, Barbara Morgan y otros, 1940; reeditado por Morgan & Morgan, Hastings-on-Hudson (Nueva York), 1971.

Towler, John, *The Silver Sunbeam: A Practical & Theoretical Text-Book on Sun Drawing and Photographic Printing*. Edición original, 1864; reeditado por Morgan & Morgan, Hastings-on-Hudson (Nueva York), 1969.

Upton, Barbara/John Upton, *Photography*, Little, Brown & Company, Boston, 1981.²

Wilson, Edward L., *Wilson's Photographics: A Series of Lessons... on All Processes which Are Needful in the Art of Photography*. Edición original, 1881; reeditado por Arno Press, Nueva York, 1973.

ÍNDICE DE CONCEPTOS

- acción, fotografía de, 117-139, 218-219
aérea, fotografía, 207
albertipos, 251
albúmina, proceso de, 59, 60, 126
alteraciones manuales en fotos, 167, 281
ambrotipo, 63
ampliación de fotos, 62, 141, 257, 269
anastigmática, 60, 126
Archer, fórmulas, 85
aristo, papeles, 126
arquitectura, fotografías, 50-57, 59, 85, 101, 103
arte, fotografía de, 73-83
autocromos, 276
- bélica, fotografía, 85-94, *véase también* guerras
betún de Judea, proceso de, 14-15
binocular, visión, 110
- calotipos, 43-57, 59, 73, 167, 250
camera-clubs, 132, 141, 145, 153, 156, 162
cámaras, Contas, 221
doble lente, 39
de doble lente, 110
Ermanox, 215-221
Kodak, 128-129
Leica, 221, 225, 260
lúcida, 11, 11, 19, 28
lunar, 219
manual, 126-128, 153, 217-218
Nikon F, 221
oscura, 9-10, 10, 13, 15, 18, 19, 45
Photo-Jumelle, 218
Polaroid, 281
réflex de una lente, 130, 221
Rolleiflex, 221
en secuencia, 122
solar, 62
Wolcott, 28, 29
carbón, proceso de, 60-61
carbro, proceso, 276
cartes-de-visite, 64-66
cine, 121, 129-130, 174, 203, 212, 238
cliché-verre, 83
clisés para impresión de fotos, 250, 251, 252
clubs fotográficos, 132, 141, 145, 153, 156, 162
colodión, proceso de, 56, 59-71, 73, 85, 123-126, 167, 217
color, 269-279, 292-294
- copulantes de, 277-279
impresión a cuatro colores, 277-279
teoría aditiva del, 272
teoría sustractiva del, 276
coloración de copias, 70
colotipo, 61, 250-251
collage, 210
constructivismo, 201
copias
al carbón, proceso de, 276
coloración de, 70
con combinación de negativos, 74, 78
papel para, 126, 217
en platino, 142, 153, 206
P.O.P., papel para, 126
solarizadas, 13
copulantes de color, 277-279
- daguerrotipo, 18-25, 26-41, 56, 59, 63, 73, 167, 206, 217, 249, 250
Depresión económica (década de 1930), 238
documental, fotografía, 234-247
D.O.P., papel de revelado, 126
dorado en placas, 30
dye transfer (inversión de tonos), 276
- efectos,
escotóforo, químico, 10
Sabatier, 206
Ektachrome, película, 277
electrotype, proceso, 249
escotóforo, efecto químico, 10
escultura, 167, 168
estereografía, 217
estereoscópica, fotografía, 110-115, 117
estroboscópica, fotografía, 233
exposiciones
«Armory Show» (Nueva York), 168
Deutsche Werkbund (Stuttgart, 1929), 212
Londres (1897), 153, 162, 184
Salón Fotográfico (Londres, 1894), 146, 150, 162
«The Family of Man» (1955), 282
Universal de París (1855), 69
- fenakitoscopio, 130
ferrotipos, 63-64, 171, 217
filtros, 125
fisionotrazo, 11
flash, 231-233
- flou*, efecto de, 163
foco, 142-143, 163
fórmulas de Archer, 85
fósforo, 10
fotocollage, 207
fotodinamismo, 207
fotograbadó, 142, 251
fotografía,
de acción, 117-139
arquitectónica, 50-57, 59, 85, 101, 103
«de arte», 73-83
bélicas, 85-94, *véase también* guerras
para *cartes-de-visite*, 64-66
directa, 117-139
documental, 235-247
estereoscópica, 110-115, 117
estroboscópica, 233
de gabinete, 70-71
mecánica, 105
del movimiento, 115, 117-139, 218
origen de la palabra, 21
paisajista, 48-57, 73-74, 100
pictorialista, 141-165
topográficas, 105
fotograma, 146n, 199
foto-flash, 229
fotolitografía, 251
fotómetro electrónico, 281
fotomicrografía, 207
fotomontaje, 207, 210, 212
fotoperiodismo, 130, 148-166
fotos
ampliación de, 62, 141, 217, 269
grabados de, 11, 21, 249
fototipografía, 207
futurismo, 207
- gabinete, fotografía de, 70-71
gelatina, proceso de, 123-124, 125-126
glicerina, proceso de la, 167
goma bicromatada, proceso de la, 251
grabado fotográfico, 251
grabado de fotos, 11, 21, 249
Grupo f/64, 188-192, 238
Kleeblatt (Austria), 147
Linked Ring (Londres), 145, 147, 162, 184
vorticistas, 199
guerras
civil norteamericana (1861-1865), 88-94
Crimea (1853-1856), 85

- heliografía, 15, 18
historia en fotos, 235
- impresión a cuatro colores, 277-279
impresionismo, 158, 163, 167
instantáneas (*snapshots*), 129
inversión de tonos (*dye transfer*), 276
- Kodacolor, película, 177
Kodachrome, película, 276-277, 279
kinetoscopio, 130
Kromskop, proyector, 272
- lentes, 9, 23, 59-60, 218-221
 anastigmática, 60, 126
 alemana (Petzval), 29, 59
 Rapid Rectilinear, 60, 126
 flou, 163
Linked Ring (Londres), grupo, 145, 147, 162, 184
- luz
 color y blanca, 272-277
 fuentes de, 229-231
- magnesio como fuente de luz, 133.
manipulaciones sobre negativos, 147
manuales, cámaras, 126-128, 153, 217-218
mecánica, fotografía, 105
melainotype, placa, 64
movimiento, fotografía del, 115, 117-139, 218
- negativos
 copias con combinación de, 74, 78
 imagen en, 22
 manipulaciones sobre, 147
 pequeños, 217
 recortes sobre, 217
«Neue Sachlichkeit», alemana, movimiento, 192
- obturadores, 126
 de alta velocidad, 218
ortocromáticas, placas, 125, 152
- paisaje, fotografía del, 48-57, 73-74, 100.
- pancromáticas, placas, 125
- papeles, 126
 aristo, 126
 para copias rápidas, 217
 de revelado (D.O.P.), 126
- películas
 de color, 276-279
 Ektachrome, 277
 Kodacolor, 177
 Kodachrome, 276-277, 279
 en rollo, 130
 tipos de, 281
- periódicos, 130-132, 249, 252, 256-266, 279
- perspectiva, 9
Photo-Secession, 150, 160-164, 167, 171, 174
Littel Galleries de la, 262, 168, 276
- pictorialista, fotografía, 140-165
- placas
 húmeda, véase colodión, proceso del *melainotype*, 64
 ortocromáticas, 125, 152
 pancromáticas, 125
 secas, 123-124, 217, véase también albúmina y gelatina
- platino, copias en, 142, 153, 206
- platinotipo, proceso del, 142, 153, 206.
Polaroid, proceso del, 281
P.O.P., papel para copias, 126
prerrafaelistas, 81, 82
primeros planos, 82
- procesos
 albúmina, 59, 60, 126
 betún de Judea, 14-15
 de carbón, 60-61
 carbón, 276
 clisés, 250, 251
 colodión, 56, 59-71, 73, 85, 123-126, 167, 217
- copias al carbón, 276
electrotype, 249
gelatina, 123-124, 125-126
glicerina, 167
de la goma bicromatada, 251.
heliografía, 15, 18
platinotipo, 142, 153, 206
Polaroid, 281
- proyectores, 130
- Rapid Rectilinear, lente, 60
rayografías, 199
rayos-X, 207
recortes sobre negativos, 217
reproducción fotomecánica, 250-251
retoques, 70, 142, 167
retratos, 28-29, 30-33, 59-71, 82
revistas ilustradas, 249, 251-279
- Sabatier, efecto, 206
Salón Fotográfico (Londres), 146, 150, 162
sensibilización óptica, 125
snapshots (instantáneas), 129
solarización, 73, 206
sombrografías, 20, 21
surrealismo, 195, 197, 199
sustancia rápida (en daguerrotipos), 29
- tachyscope, 122
talbotipos, véase calotipos
tarjetas postales, 105
topográfica, fotografía, 105
- visión binocular, 110
visores, 129
vorticistas, 199
vortografía, 199
vortoscopio, 199
woodburytype, 103, 251
- zootropo (zoogiroscopio), 122

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abbott, Berenice (1898-1991), 245-256;
Changing New York, 245
Guide to Better Photography, A, 17, 246
Wall Street, Nueva York, 245
- Abney, Sir William de Wiveleslie (1843-1920), 123
- Académie (1845), 31
- Acropolis of Athens, The*, 106
- Across the Continent on the Kansas Pacific Railroad*, 94
- Adams, Ansel (1902-1984), 188, 192, 281
Corte de Justicia, Bridgeport (California), 166
Making a Photograph, 192
Mount Williamson, después de la tormenta, 191, 192, 282
- Adam-Salomon, Antony Samuel (1811-1881), 69
- Adamson, Robert (1821-1848), 46-48, 73, 82, 162
Coronel James Glencairn Burns, 46
Esposas de pescadores, Newhaven, 48
John Henning y la hija de Lord Cockburn, 74
Lady Ruthven, 46
Las niñas McCandlinsh, 47
- Agee, Jamés, 246
- Agnew, Thomas (1794-1891), 85, 86
- Albert, Josef (1825-1886), 251
- Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, 164
- Album Photographique*, 50
- Alfieri, Bernard, 145
- Algarotti, conde Francesco (1712-1764), 9
- Alland, Alexander (1902-1989), 133
- Amateur Photographer, The* 152, 158, 162
- American Amateur Photographer, The*, 153
- American Annual of Photography*, 132
- American Journal of Photography*, 63, 88
- American Photography*, 246
- Anderson, Robert (1805-1871), 65
- Anderson, Sherwood, 244
- Animal Locomotion* (Muybridge), 122
- Annals of My Glass House* (Cameron), 78
- Annan, James Craiz (1864-1946), 115, 146
- Annan, Thomas (1829-1887), 103
- Anschütz, Ottomar (1846-1907), 122, 252
- Maniobras del Ejército cerca de Hamburgo*, 253
- Cigüeñas*, 125
- Anthony, Edward (1811-1888), 33, 117
Día lluvioso en Broadway (Nueva York), 118
- Arago, François (1786-1853), 18, 19, 23, 30
- Arbus, Diane (1923-1971), 292
Mellizas idénticas, 290
- Archer, Frederick Scott (1813-1857), 59, 62-63
- Artigue, Victor, 147
- Atget, Jean-Eugène-Auguste (1857-1927), 195-197
Avenue des Gobelins, París, 196
Hotel Fleselle, rue de Sévigné, 52
París, 194
Ropavejero, París, 195
- Autotype Company, 62
- Avedon, Richard (1923-), 266
Ezra Pound, 293
- Balduin, Christoph Adolph (1623-1682), 10
- Balla, Giacomo (1871-1958), 207
- Barbizon, escuela, 83, 141
- Barnack, Oskar (1879-1936), 220
Retrato de Ernst Leitz, 222
- Barnard, George N. (1819-1902), 89
Molinos incendiados, Oswego (Nueva York), 41
«Las horquillas de Sherman», 92
- Baudelaire, Charles Pierre (1821-1867), 69, 83
- Bauer, Francis (1758-1840), 17
- Bauhaus, 212
- Bayard, Hippolyte (1801-1887), 25, 54
Madeleine, La, París, 57
Bodegón, 24
- Bayer, Herbert (1900-1985),
La cubierta soleada, 209
- Bayliss, Charles (1850-1887), 101
- Beaman, E.O. (activo en 1871), 94
El corazón de Lodore, en Green River, Monumento Nacional Dinosaur, Colorado, 98
- Beard, Richard (1802-1885), 29, 33
- Beardsley, Aubrey Vincent (1872-1898), 147
- Beato, Felice A. (?-1903), 59, 88
Cuartel central, Pehtang Fort, 88
- Beaton, Cecil (1904-1980), 266
- Bedford, Francis (1816-1894), 101
- Belloc, Hilaire (1870-1953), 160
- Bennett, Charles Harper (1840-1927), 124
- Berger, Anthony, 70
- Berres, Josef (1796-1844), 250
- Biot, Jean Baptiste (1774-1862), 19 y nota
- Biow, Hermann (1810-1850), 33
Alexander von Humboldt, 33
- Bisson, Louis (1814-1876), y Auguste (1826-1900), 101
Los Alpes: visita del «Jardín» desde el Mont Blanc, 104
- Black, Alexander (1859-1914), 252
Tres escenas de la obra fotográfica «Miss Jerry», 252, 255
- Black, James Wallace (1825-1896), 110
- Blanquart-Evrard, Louis Désiré (1802-1872), 50, 60
- Bogardus, Abraham (1822-1908), 65
- Bolton, William Blanchard (1849-1899), 123
- Boole, Alfred H. and John (activo en 1870), 103
- Bourke-White, Margaret (1904-1971), 231, 244, 245, 260, 263
Club de Conversación, 244
Habéis visto sus rostros, 245
- Bourne, Samuel (1834-1912), 101
- Bouton, Charles Marie (1781-1853), 15
- Brady, Mathew B. (1823-1896), 34, 70, 83, 88-94
Gallery of Illustrious Americans, 34
- Bragaglia, Antonio Giulio (1889-1963), 207
Fotodinamismo futurista, 207
El pintor futurista Giacomo Balla, 208
¡Saludos!, 208
- Bramante, Donato (1444-1514), 9
- Brancusi, Constantin, 168
- Brandt, Bill (1906-1983), 225
Doncella y su ayudante preparadas para servir la cena, 225
London by Night, 225
- Braques, Georges, 168
- Brassai (Gyula Halász, 1899-1984), 225
«Bijou», 225
París de Nuit, 225
El parque del Palazzo Orsini, Bo-marzo, 226
- Brewster, Sir David (1781-1868), 46, 114
- Bright, Tom, 145
- British Journal of Photography*, 123, 124, 235

- Bruguère, Francis (1880-1945)
Abstracción con papel cortado, 202
- Bullock, John G. (1854-1939), 160
- Bullock, Wynn (1902-1975), 282
- Burchett, Arthur (1875-1913), 145
- Burgess, Nathan G. (activo en 1840-1862), 59
- Burrows, Larry, 263
- Caffin, Charles H., 167
- Caldwell, Erskine, 245
- Callahan, Harry (1912-1999), 283
Chicago, 287
Exposición múltiple, 285
- Calmettes, André, 195
- Cámara Solar «Júpiter» sobre el techo del estadio de Van. Stavoren en Nashville (Tennessee), La (1866), 62
- Camera Club (Londres), 141
- Camera Club de Nueva York, 153, 156
- Camera Craft, revista, 125
- Camera Notes, revista, 156, 160, 162
- Camera Work, revista, 150, 162, 168, 172, 235
- Cameron, Henry Herschel Hay (1856-1911), 146
- Cameron, Julia Margaret (1815-1879), 78-81, 162
Annie, mi primer éxito, 78
El beso de la paz, 80
La señora Herbert Duckworth, 79
Thomas Carlyle, 78
Venus burlándose de Cupido, 81
- Campbell, Thomas (1777-1784), 73
- Capa, Robert (1913-1954), 263
- Caponigro, Paul (1932-), 288
El dolmen de Ardava, Donegal (Irlanda), 286
- Carjat, Étienne (1828-1906), 69
Charles Baudelaire, 70
- Carlyle, Thomas (1795-1881), 78
- Carpentier, Jules (1851-1921), 218
- Carroll, Lewis (1832-1898), 81
Alice Grace como «Caperucita Roja», 82
- Carter, Paul, 245
- Cartier Bresson, Henri (1908-), 225, 244, 288
Abruzzos (Italia), 230
Alfred Stieglitz en An American Place, Nueva York, 229
Cardenal Pacelli (luego Papa Pío XII) en Montmartre (París), 228
Niños jugando entre las ruinas. España, 228
- Catherwood, Frederick (1799-1854), 27
- Citroën, Paul (1896-), 212
Metrópolis, 211
- Clark, Lyonel, 146
- Claudet, Antoine Jean François (1797-1867), 33, 35
Grupo de familia, 35
- Club der Amateur-Photographen, 145, 153
- Coburn, Alvin Langdon (1882-1936), 158, 160, 162-164, 171, 199
- Flip-Flap*, 164, 165
Lás mil ventanas, 199, 200
Nueva York desde sus alturas, 199
Vortografía, 201
- Collen, Henry (1800-1875), 116
- Collier, John, Jr., 245
- Constable, John, 141
- Coombs, John, 141
- Coombs, Frederick
La calle Montgomery, San Francisco, 40
- Cornelius, Robert (1809-1893), 29
Auto-retrato, 30
- Corot, Jean Baptiste (1796-1875), 83, 141
Auto-retrato, 83
- Courbet, Gustave (1819-1877), 69, 82
- Cowles, Gardner and John, 260
- Cox, Kenyon (1856-1919), 133
- Cramer, Konrad, 168
- Cros, Charles (1842-1888), 276
- Croucher, J.H., 63
- Cubism, 167, 168
- Cunningham, Imogen (1883-1976), 188
Dibujo de hoja vegetal, 190
- Curtis, Edward Sheriff (1868-1952), 136
Mirando a los bailarines Hopi, 139
- Cutting, James Ambrose (1814-1867), 63
- Cuvelier, Adelbert, 83
- Charnay, Désiré (1828-1915), 101
- Chase, William Merritt (1849-1916), 158
- Chevalier, Charles Louis (1804-1859), 17
- Chrétien, Gilles Louis (1754-1881), 11
- Church, Frederick Fargo,
George Eastman con una cámara Kodak a bordo del vapor «Gallia», 127
- Dada, 199, 210, 212
- Daguerre, Louis Jacques Mandé (1787-1851), 15-25, 27, 29, 33, 269
Bodegón, 12
Dos vistas del Boulevard du Temple, París, 16, 17
Daguerreian Journal, 269
- Dallmeyer, John Henry (1830-1883), 59, 60
- Darley, Felix O.C. (1822-1888), 117
- Darwin, Charles Robert (1809-1882), 76, 78
- Daumier, Honoré (1808-1879), 69
- Davison, George (1854-1930), 142, 145, 146
Campo de cebollas, 144, 145
- Davy, Sir Humphrey (1778-1829), 13
- Day, Fred Holland (1864-1910), 158
- Death of Naturalistic Photography, The (Emerson)*, 143
- Degas, Edgar (1834-1917), 136
Retrato de su hermano, 134
- Delacroix, Ferdinand Victor Eugène (1798-1863), 82
- Delamotte, Philip H. (1820-1889), 110
- Galería superior del Crystal Palace, en Sydenham (Inglaterra)*, 110, 111
- Delano, Jack (1914-1997), 245
- Dellenbaugh, Frederick S., 94
- Demachy, Robert (1859-1938), 146, 162
Entre bastidores, 148
- de Meyer, Baron Adolphe (1886-1946), 162, 163, 263
Bodegón, 163
Vestido de boda, según modelo de Helen Lee Worthing, 262
- Dickson, William Kennedy, 130
- Disdéri, André Adolphe Eugène (1819-ca. 1890), 64-65
Retrato de una bailarina, 65
- Dixon, Henry (1820-1893), 103
- Donné, Alfred (1801-1879), 28, 250
- Dove, Arthur, 168
- Draper, John William (1811-1882), 28, 33, 217
- Dreiser, Theodore (1871-1945), 156
- Dreyer, Carl, 212
- Driffield, Vero Charles (1848-1915), 124, 143
- Duboscq, L. Jules (1822-1894), 114
- Dubreuil, Jean, 8
- DuCamp, Maxime (1822-1894), 50
El Coloso de Abu-Simbel, Nubia, 51
- Duchamp, Marcel (1887-1968), 207
- Ducos du Hauron, Louis (1837-1920), 276
Angoulême (Francia), 268
Hojas, 271
- Duncan, David Douglas (1916-), 263
- Dupont, E.A., 212
- Durieu, Eugene (1800-1874), 82
- Duroni, Alessandro (1807-1870), 33
- Dutilleux, Constant (1807-1865), 82
- Dyer, William B., 160
- Eakins, Thomas (1844-1916), 121, 122
Doble salto, 123
- Eastlake, Sir Charles Lock (1793-1865), 73
- Eastlake, Lady Elizabeth, 85
- Eastman, George (1854-1932), 127, 128, 129
- Eastman Kodak Company, 276, 277
- Eastman Photographic Materials Company, 145
- Eder, Josef Maria (1855-1946), 153
- Edgerton, Harold E. (1903-1990), 233
Una «majorette» con tambor, 233
- Edinburgh Photographic Society, 69, 74, 217
- Edison, Thomas Alva (1847-1931), 126, 130
- Edwards, John Paul (1883-1958), 188
- Eggleston, William (1939-), 292,
Memphis, 295
- Egypte, Nubie, Palestine et Syrie*, 50
- Eiffel, torre, París, vista desde un globo* (ca. 1909), 209
- Eisenstaedt, Alfred (1898-1995), 221, 259, 260, 263
Bertrand Russell, 261

- Humphrey's Journal of Photography*, revista, 82, 269
Hürter, Ferdinand, 124, 143
Hutton, Kuft (1893-1960), 260
- Illustrations of China and Its People* (Thomson), libro, 103, 107
Ives, Frederick Eugene (1856-1937), 251, 272
- Jackson, William Henry (1843-1942), 100-103, 105
 El grupo Colmena de geisers. Yellowstone Park, 101
 Los colaboradores del fotógrafo, 103
Jane Morris (1865), 82
Johnson, John, 28
Joly, John (1857-1933), 272
Joly de Lotbinière, Pierre Gustave (1798-1865), 27
 El Propileo en Atenas, 27, 28
Juhl, Ernst (1850-1913), 160
Jung, Theodor, 245
- Karsh, Yosuf (1908-), 266
Käsebier, Gertrude (1854-1934), 158, 160, 162, 171
 «Bendita tú eres entre todas las mujeres», 157
Keiley, Joseph Turner (1869-1914), 153, 160
Keith, Thomas (1827-1895), 48
 El callejón Bakerhouse, Edimburgo, 49
Kennett, Richard, 124
Kertész, André (1894-1985), 225, 259
 Mendon, 224
 Montmartre, París, 223
King, Clarence, 94
Korff, Karl, 259, 260
Kühn o Kuehn, Heinrich (1866-1944), 147, 162, 176
 Bodegón, 273
 Un estudio a la luz del sol, 149
- Lamartine, Alphonse Marie Louis de (1790-1869), 69
Land, Edwin H. (1909-1991), 281
 Land of the Free, libro, 246
Lange, Dorothea (1895-1965), 238-245, 246
 Madre en la migración, Nipomo (California), 234
 Campo tractorizado, Childress County (Texas), 242
Langenheim, Frederick y William, 54
Laroche, Martin, véase Sylvester, William Henry
Lartigue, Jacques-Henri (1896-1986), 218-219
 La playa en Villerville, 220
 Grand Prix del Automóvil Club de Francia, 216
Lawrence, Martin M. (1808-), 34, 73
Lawrence, Richard Hoe, 133
Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret-Gris), 207
 L'Art décoratif d'aujourd'hui, 207
- Lee, Russell (1903-1986), 245
Leech, John (1817-1864), 122
Léger, Fernand (1881-1955), 203
Le Gray, Gustave (1820-1882), 50, 74
 La gran ola, 72
Leipzig *Illustrirte Zeitung*, revista, 249, 252
Lemercier, Rose Joseph (1803-1887), 251
Leonardo da Vinci (1459-1519), 141
Lerebours, Nicholas-Marie Paymal (1807-1873), 27, 28, 249
Le Secq Henry (1818-1882), 54
 Torre de la Escalera, calle de la Petite Boucherie, 53
Let Us Now Praise Famous Men, libro, 246
Leutze, Emmanuel (1816-1868), 32
Levy, Julien (1906-1981), 197
Levy, Max (1857-1926), 251
Lichtwark, Alfred (1852-1914), 146
Lieberman, Max (1847-1935), 153
Liesegang, Raphael Eduard Julius (1869-1947), 126
 Life and Landscape on the Norfolk Broads (Emerson), libro, 141, 143
Lilliput, revista, 260
Lincoln, Abraham, 70
Lippmann, Gabriel (1845-1921), 272
Lissitzky, El (1880-1941), 201, 212
 El constructor: Autorretrato, 212
Longfellow, Henry Wadsworth (1807-1882), 78
Lorant, Stephan (1901-), 260
Luce, Henry, 260
Lumière, Auguste (1865-1954), y Louis (1864-1948), 130, 276
Lynes, George Platt (1907-1956), 266
- McAvoy, Thomas D., 221, 260
McCombe, Leonard, 260
MacLeish, Archibald, 246
Maddox, Richard Leach (1816-1902), 123-124
Malbone, Edward Greene (1777-1807), 73
Man, Felix H. (1893-1985), 220, 221, 259, 260
 Mussolini, 258-259
Mannes, Leopold (1899-1964), 276
 Manual de Fotografía (Vogel), 150
 Manual de óptica fisiológica (Helmholtz), 141
 Manual of Photographic Manipulation, A (Price), libro, 117
Manzoni, Alessandro (1785-1873), 33
Marey, Etienne Jules (1830-1904), 121, 207
 Midiendo la velocidad de un ataque con espada por medio de la fotografía, 120
Marin, John, 168
 Marsh Leaves (Emerson), libro, 144, 145
Martin, Paul,
 La vendedora de periódicos, Ludgate Circus (Londres), 128
- Marville, Charles (1816-ca. 1880), 54, 103
 Porte Rouge, Notre Dame de Paris, 52, 54
 Rue Glatigny, París, 109
Maskell, Alfred (ca. 1857-1931), 146
Maunoury, Eugenio (activo 1861-1865), 69
 Indio peruano, 69
Maurisset, Théodore, 249
Maxwell, James Clerk (1831-1879), 272
Mayall, John Jabez Edwin (1810-1901), 33, 34, 73
 Crystal Palace, Londres, durante la Gran Exposición, 34, 38
 La Reina Victoria, 64
Meade, Charles Richard (1826-1858), 34
 Louis Jacques-Mandé Daguerre, 36
Meissenbach, George (1841-1922), 251, 252
Mendelsohn, Erich (1887-1953), 201
 América: libro de imágenes de un arquitecto, 201
 Edificio del Equitable Trust, Nueva York, 204
Men of Mark (Coburn), 160
Merlin, Henry Beaufoy (1830-1873), 101
Mertens, Edward (1860-1919), 258
Meyerowitz, Joel (1938-), 292
 St. Louis y el Arco, 299
Michals, Duane, (1932-), 292
 La muerte llega a la anciana, 292
Miethe, Adolf (1862-1927), 133
Mili, Gjon (1905-1984), 233
Miller, Hugh (1802-1856), 48
Millet, Jean François (1814-1875), 82
Model, Lisette (1906-1983),
 Paseo de los Ingleses, Niza, 227
Moholy-Nagy, László (1895-1946), 199, 206-207, 212, 292
 Desde la Torre de la Radio, Berlín, 198
 Celos, 212, 215
 Leda y el cisne, 212, 214
 Fotogramas, 202
Morgan, Barbara (1900-1992), 231-232
 Martha Graham en «Carta al mundo», 232
Mose, Samuel F.B. (1791-1872), 16, 28, 33, 83, 272
Mortensen, William (1897-1965), 192
Mudd, James (activo en 1854-1895), 110
 Locomotora construida por Beyer-Peacock, 111
Mulready, William (1786-1863), 77
 Münchener Illustrierte Presse, periódico, 259, 260
Museo de Arte Moderno, Nueva York, 282, 283
 Departamento de Fotografía, 294
Muybridge, Eadweard (1830-1904), 101, 117-123

- Eisenstein, Sergei (1898-1948), 212, 282
- Elisofon, Eliot (1911-1973), 263, 274
- Elliot, Charles Loring (1812-1868), 82
- Ellis, John Alexander (1814-1890), 33
- Emerson, Peter Henry (1856-1938), 123, 141-143, 145, 152, 251, 279.
- Juntando lirios de agua*, 143
- Plantas del pantano*, 144
- Ernst, Max
- LopLop presenta a miembros del Grupo Surrealista*, 211
- Estabrooke, Edward M., 64
- Ettingshausen, Andreas Freiherr von, 29
- Etty, William (1787-1849), 82
- Eugene, Frank (1865-1936), 158, 160, 162, 276
- Evans, Frederick H. (1853-1943), 147-150, 162, 164
- Aubrey Beardsley*, 150
- Un recuerdo de los normandos: catedral de Ely*, 150
- El mar de escalones: catedral de Wells*, 151
- Evans, Ralph, 272
- Evans, Walker (1903-1975), 184, 238, 245, 246, 288
- Allie Mae Burroughs, esposa de un cosechador de algodón*, 240
- Garaje, Atlanta, Georgia*, 239
- Bomba de agua en Maine*, 183
- Habitaciones de limpieza y comida en el hogar de Floyd Burroughs*, 241
- Excursions daguerriennes*, 27
- Farm Security Administration (FSA), 238-246
- Fennemore, James (1849-1941), 94
- Fenton, Roger (1819-1869), 85-88
- El Regimiento*, 57, 87
- Capilla de Roslyn, Escocia*, 86
- «El Valle de la Sombra de la Muerte»*, 87
- Ferrier, A., 117
- Ferrier, Claude Marie (1811-1889), 117
- Ferrotypes and How to Make It*, The (Estabrooke), 64
- Fischer, Rudolf (1881-1957), 277
- Fizeau, Hippolyte Louis (1819-1896), 30, 249, 250
- Flaherty, Robert (1884-1951), 238
- Florence, Hercules (1804-1879), 25
- Fontayne, Charles H. (1814-1858), 39
- Cincinnati*, 39
- Fontenoy, H., 59
- Fortune*, revista, 260
- Foster, Myles Birket (1825-1899), 77
- Foto-auge/œil et photo/photo-eye*, libro, 212
- Fouquet, Jean, 10
- Frank, Robert Louis (1924-), 288-292
- Premier de cine, Hollywood*, 289
- Desfile, Hoboken (Nueva Jersey)*, 288
- Frank Leslie's Illustrated Newspaper*, revista, 249
- Fredericks, Charles DeForest (1823-1894), 58
- Friedlander, Lee (1934-), 292
- New York City*, 291
- Frith, Francis (1822-1899), 101, 103, 110
- Las pirámides de Dahshur (Egipto)*, 105
- Frith, William Powell (1819-1909), 82-83
- Fry, Samuel, 83
- Fuguet, Dallet, 160
- «Funeral de la Virgen; El», bajorrelieve en la catedral de Notre Dame, París*, 250
- Gaedicke, Johannes (1853-1916), 133
- Gallery of Illustrious Americans, The*, 88
- Gardner, Alexander (1821-1882), 89, 94
- Exploradores y guías para el Ejército del Potomac*, 89
- Vistas en las cercanías del Fort Harker (Kansas)*, 95
- Garibaldi, Giuseppe (1807-1882), 74
- Garo, John H. (1870-1939), 266
- Gaudin, Marc Antoine-Augustine, 23
- General U.S. Grant (1846)*, 250
- George Eastman House, 294
- Gidal, George, 259
- Gidal, Tim N., 259, 260
- Girault de Prangey, Joseph (1804-1892), 27
- Giroux, Alphonse, 23-25
- Gleason's Pictorial Drawing-Room Companion*, revista, 249
- Goddard, John Frederick (1795-1866), 29
- Godowsky, Leopold (1900-1983), 276
- Goupil-Fesquet, Frederic, 27
- Gouraud, François (activo en 1839-1842), 33
- Graeff, Werner von (1901-1978), 212
- Es kommt der neue Fotograf!* libro, 212
- Gran Exposición de Obras de la Industria (Crystal Palace, 1851), 34, 73
- Greene, John B. (1832-1856), 50
- Tebas, Egipto*, 54
- Grierson, John (1898-1972), 238
- Griffith, D.W. (1875-1948), 282
- Griswold, Victor M. (1819-1872), 64
- Gros, Baron Jean Baptiste Louis (1793-1870), 27
- Calle del Observatorio, Bogotá (Colombia)*, 27, 29
- Grosz, George (1893-1959), 210-12
- Grupo de bañistas*, 127
- Grupo en carruaje, Lynn (Massachusetts)* (1885), 64
- Gurney, Jeremiah (activo en 1840-1871), 34, 54
- Haas, Ernst (1921-1986), 279
- Esquina de la calle 38*, 298
- Hall, Basil (1788-1844), 11
- Halsman, Philippe (1906-1979), 266
- Hanfstaengl, Franz (1804-1877), 69
- Hardy, Bert (1913-1995), 260
- Harper's Weekly*, revista, 249
- Harrison, Gabriel (1818-1902), 73
- Hart, Alfred A. (1816-1908), 94
- Hartley, Marsden, 168
- Hartmann, Sadakichi (1865-1944), 164, 167, 168
- Hausmann, Raoul (1886-1971), 211
- Tatlin en casa*, 210, 211
- Haviland, Paul B. (1880-1950), 164
- Hawarden, Lady Clementine (1822-1865), 81
- Estudio fotográfico*, 81
- Hawes, Josiah Johnson (1808-1901), 34
- Lemuel Shaw, juez de la Suprema Corte de Justicia, Massachusetts*, 34, 37
- Heartfield, John (1891-1968), 210-211
- El significado de Ginebra / Dónde vive el Capital / La paz no puede sobrevivir*, 213
- Heise, Carl Georg, 212
- Helmholtz, Hermann von (1821-1894), 141
- Hennéberg, Hugo (1863-1918), 147, 162
- Henneman, Nicolaas (1813-1898), 43
- Herschel, Sir John F. W. (1792-1871), 20-21, 23, 63, 78, 129-130
- Hill, David Octavius (1802-1870), 46-48, 73, 82, 146, 162
- Coronel James Glencairn Burns*, 46
- John Henning y la hija de Lord Cockburn*, 74
- Esposas de pescadores, Newhaven*, 48
- Lady Ruthven*, 46
- Las niñas McCandlish*, 47
- Hill, Levi L. (1816-1865), 269-272
- Hillers, John K. (1843-1925), 94
- Ruinas cerca de Fort Wingate (Nuevo México)*, 97
- Hine, Lewis Wickes (1874-1940), 235
- Algodonera en Carolina*, 236
- Hombres en el trabajo*, 235
- Operarios del acero sobre el Empire State Building, Nueva York*, 237
- Joven judía rusa en Ellis Island*, 236
- Hinton, Alfred Horsley (1863-1908), 146
- Höch, Hannah (1889-1978), 211
- El millonario, o Alta Finanzas*, 210, 211
- Hollier, Frederick (1838-1933), 146
- Holmes, Oliver Wendell (1809-1894), 30-32, 114, 117, 119
- Horgan, Stephen Henry (1854-1941), 251
- How the Other Half Lives* (Riis), libro, 133
- Howlett, Robert (1850-1858), 82, 110
- Isambard Kingdom Brunel*, 112
- Hughes, Cornelius Jabez (1819-1884), 78, 105
- Hugo, Charles Victor (1826-1871), 81, 82
- Hugo, Victor Marie (1802-1885), 81, 82
- Humboldt, Alexander von (1769-1859), 19 y nota

- Caballo al galope*, 120
Salto sobre la cabeza con interferencia de paloma, 122
Salto con pértiga, 121
 Mydans, Carl (1907), 245
- Nach der Natur* (Vianna de Lima), 145
 Nadar (Gaspard Félix Tournachon, 1820-1910), 66-70, 110, 252
El Arco de Triunfo y los Grandes Boulevards de París, panorámica desde un globo, 110
La esposa del fotógrafo, 68
Théophile Gautier, 67
 Nadar, Paul (1856-1939), 69, 252
«El arte de vivir cien años», 254
 National Arts Club, 160
 National Photographic Association, 124
Naturalistic Photography for Students of the Art (Emerson), libro, 141
 Neff, Peter, Jr. (1827-1903), 64
 Neff, William (1792-1856), 64
 Nègre, Charles (1820-1880),
Henri Le Secq en la catedral de Notre Dame, 42
Prensas de aceite en Grasse (Francia), 55
Autorretrato, 56
 Newhall, Nancy (1908-1974), 174, 192, 282
 Newman, Arnold (1918-), 266
Max Ernst, 267
 Newton, Sir William John (1785-1833), 73
 New York Camera Club, 156, 162
 Niépce, Isidore (1805-1868), 14, 17, 18, 23
 Niépce, Joseph Nicéphore (1765-1833), 13-15, 17-23, 249, 269
Copia del grabado del cardenal d'Amboise, 14
Mesa puesta, 15
Vista desde su ventana en Le Gras, 15
 Niépce de Saint-Victor, Claude Félix Abel (1805-1870), 13, 15, 59, 269, 272
Niña encima de una silla, 270
 Noskowiak, Sonya (1905-1975), 188
- Obernetter, Emil, 126
 Obernetter, Johann Baptist (1840-1887), 126
 O'Keeffe, Georgia, 168
 Ostermeier, J., 229
 O'Sullivan, Timothy H. (1840-1882), 89, 94
Antiguas ruinas en el Cañón de Chelly (Nuevo México), 99
Luz y sombra en el «Black Cañón» de Mirror Bar, 84
 Outerbridge, Paul, Jr. (1896-1958), 184
Aguacate, 277
Piano, 182
- Parsey, Arthur, 201
 Pattinson, H.L., 27
Pencil of Nature, The (Talbot), libro, 43, 246
 Penn, Irving (1917-), 266
Colette, 294
 Pennell, Joseph (1857-1926), 122
 Pennsylvania Academy of Art, 156
 Petzval, Josef Max (1807-1891), 29
Philadelphia Photographer, The, revista, 100, 124, 125
 Philadelphia Photographic Society, 156
 Philadelphia Salon, 156
 Photo-Club de París, 146, 158
Photograms of the Years anuario, 146, 162
Photographic Journal, The, periódico, 86
Photographic Manual (Burgess), libro, 59
Photographic News, The, revista, 117, 158
Photographic Notes, revista, 50, 83, 117
 Photographic Salón (1894), 145, 147, 150, 162
Photographic Sketch Book of the War (Gardner), libro, 91
 Photographic Society of London, 39, 73, 85, 145, 150
Photographische Rundschau, Die, revista, 160
Photography is a Language (Whiting), libro, 260
Photography, revista, 147, 158, 162
Photo-Miniature, The, revista, 171
Photosepia, Photo-sanguine (Rouillé-Ladèze), libro, 147
Pictorial Effect in Photography (Robinson), libro, 77
 Pictorial Photographers of América, grupo, 171
 Picture Post, revista, 260
Pictures of East Anglian Life (Emerson), libro, 141
 Piffard, Henri G., 133
Plain Directions for Obtaining Photographic Pictures (Croucher), libro, 63
 Platinotype Company, 142
 Plaut, Henri, 59
Vista sobre la catedral de Notre Dame de París, 61
 Poitevin, Alphonse Louis (1819-1882), 61, 251
Pont Neuf en París, El (1860), 115
 Ponton, Mungo (1802-1880), 21
 Porta, Giovanni Battista della (1538-1615), 9
 Porter, Eliot (1901-1990), 279, 292
Pasaje oculto, Glen Canyon (Utah), 296
 Porter, William Southgate (1822-1889), 39
Cincinnati, 39
Post, Nueva York, 258
 Pound, Ezra, 199
 Powell, John Wesley (1834-1902), 94
- Prevost, Victor (1820-1881), 54
 Price, William Lake (1810-1896), 117
 Primoli, conde Giuseppe (1851-1927)
Annie Oakley, del espectáculo de Buffalo Bill sobre el Salvaje Oeste, durante su gira por Roma, 116
 Prosch, George W. (activo en 1840-1855), 29
 Pudovkin, Vsevolod I., 282
- Raeburn, Sir Henry (1756-1823), 48
 Ray, Man (1890-1976), 197, 199, 206, 292
Rostros, 206
Rayografías (1922), 203
Rayografías (1924), 202
Bodegón de su cuadro «Bailarina Peligro» con banjo, 202
 Reade, Joseph, Bancroft (1801-1870), 56
Record, Filadelfia, 258
 Redfield, Robert S., 160
 Rejlander, Oscar Gustave (1813-1875), 74, 76, 78, 141
Momentos difíciles, 75, 76
Las dos sendas de la vida, 74, 75
 Renger-Patzsch, Albert, (1897-1966), 192-195
Altos hornos, Herrenwick, cerca de Lübeck (Alemania), 193
El mundo es hermoso, 192
 Resettlement Administration, 238
 Richardson, Benjamin, (1834-1925), 71
 Riis, Jacob August (1849-1914), 132-133, 235
Refugio de bandidos, Nueva York, 131
Casa de una ropavejera italiana, 132
 Robertson, James (activo en 1852-1865), 86
 Robinson, Henry Peach (1830-1901), 74-78, 141, 142-143, 146, 150
Fading Away, 76
Paseando, 77
 Robinson, Ralph Winwood (1862-1942), 146
 Rodchenko, Alexander (1891-1956), 201, 206, 212
Chofer, 207
Retrato de Aleksandr Schewtschenko, pintor soviético, 206
Mujer en el teléfono, 205
 Rodin, François Auguste René (1840-1917), 160, 168
 Roh, Franz, 212
 Root, Marcus Aurelius (1808-1888), 62, 63
 Rossetti, dante Gabriel (1828-1888), 82
 Rossetti, William Michael (1829-1919), 81
 Rotha, Paul, 238; *Documentary Film*, 238
 Rouillé-Ladèze, A. (active 1884-1894), 147
 Roy, Claude, 174
 Royal Photographic Society of Great Britain, 73, 147, 158

Ruinas de los molinos de harina Gallego, en Richmond (Virginia), 91
 Ruskin, John (1819-1900), 141
 Russell, Andrew Joseph (1830-1902), 94
El encuentro de los railes en Promontory Point (Utah), 96
Trazado del ferrocarril, «Union Pacific» hacia el oeste de Cheyenne (Wyoming), 96

Sabatier-Blot, Jean Baptiste (1801-1881), 32

Maria Sabatier-Blot y su nieto, 32

Safranski, Kurt, 259, 260

St. Mémin, F  vret de (1770-1852), 11

Salomon, Erich (1886-1944), 219-220, 221, 259, 260

Visita de estadistas alemanes a Roma, 1931, 221

Salzmann, Auguste (1824-1872), 50

Sander, August (1876-1964), 246

Antlitz del Zeit, 246

Hombre sin empleo, Colonia, 247

Sarony, Napoleon (1821-1896),

Sarah Bernhardt, 71

Sarony, Oliver Francis Xavier (1820-1879), 71

Saulk  , Louis Frédéric de (1807-1880), 50

Savage, Charles Roscoe (1832-1909), 94

Sayce, B.J. (1837-1895), 123

Schad, Christian (1894-1982), 199

Chadograf  a, 201

Schewtschenko, Alexander (1882-1948), 206

Schulze, Johann Heinrich (1687-1744), 10

Scott, Dixon (1881?-1915), 164

Scott, Sir Walter (1771-1832), 73

Señora Joseph Elisha y su hija, La (1854), 32

Shahn, Benn (1898-1969), 244, 245

Miembro del Plan de Rehabilitación, Boone County (Arkansas), 243

Shaw, George Bernard (1856-1950), 160

Sheeler, Charles (1883-1965), 178, 292
Fábrica Ford, Detroit, 179

Granero en Bucks County, 178

Shere, Sam (1905-),

La explosión del «Hindenburg» en Lakerhurst (Nueva Jersey), 257

Sherman, William Tecumseh (1820-1891), 91

Shew, William (1820-1903), 39

Shore, Stephen (1941-), 292

U.S. 10, Post Falls, Idaho, 297

Siskind, Aaron (1903-1991), 282-283

Chicago, 284

Símbolos de paisaje, 284

Skaife, Thomas, 217

Smith, Adolphe, 103

Smith, George (?-1895), 147-50

Smith, Hamilton. L. (1818-1903), 63

Smith, John Shaw (1811-1873), 48

Smith, Pamela Coleman, 168

Smith, W. Eugene (1918-1978), 263

La hilandera, 248, 263

Smyth, Charles Piazzi (1819-1900), 217

Ibrahim el cocinero, 218

Escena callejera, Novgorod, 218

Snyder, Jack, 258

Société Française de Photographie, 15,

18, 83, 276

Society of Amateur Photographers of New York, 132, 133, 153

Society of Arts of Scotland, 23

Soldado confederado, muerto en una trinchera más allá de Cheveaux-de-frise, en Petersburg (Virginia), 93

Soldado en la Guerra Civil (1862), 63

Soleil, Jean Baptiste François (1798-1878), 28

Sommer, Frederick (1905-1999), 283-288,

Max Ernst, 286

Soulier, Charles, 117

Southworth, Albert Sands (1811-1894), 34

Samuel Shaw, juez de la Suprema Corte de Justicia, Massachusetts, 34, 37

Sparling, Marcus (m. 1860), 85

Stackpole, Peter (1913-1997), 221, 260

Stampa, Stefano (1819-1907), 33

Teresa Borri, segunda esposa del novelista italiano Alessandro Manzoni, 33, 34

Steichen, Edward (1879-1973), 53, 158-164, 168, 171, 178-184, 212, 260, 263, 272, 276, 283

Alfred Stieglitz, 274

Carretilla con macetas, 180

Gertrude K  sebier, 275

Grand Prix, 164

Greta Garbo, 265

Henri Matisse y «La Serpentina», 161

El jarrón negro, 160

La laguna cubierta de escarcha, 158

Lillian Gish como Ofelia, 264

Paul Robeson, 263, 266

Rodin y el «Pensador», 159

Soledad, 160

Steeplechase Day, 164

Steinheil, Hugo (1832-1893), 59, 60

Steiner, Ralph (1899-1986), 184

Barroco rural americano, 183

Stelzner, Carl Ferdinand (1805-1894), 33

Stephens, John Lloyd (1805-1852), 27

Stieglitz, Alfred (1864-1946), 150-164, 167-172, 184, 192, 272, 276, 279, 281, 283

Un buen chiste, 152-153

La cubierta del barco, 168, 169

Equivalente, 171

Invierno en la Quinta Avenida, Nueva York, 153, 154, 155, 168

Leone, 152

Nueva York, noche, 172

Paula o los rayos de sol, Berlín, 140, 152

Refle  tions-Night, 153

La remendona de redes, 153, 156

Retrato de Georgia O'Keeffe, 270

Venetian Gamin, 153

Stillman, William James (1828-1901), 101

El Partenón, Atenas, 106

Stirling, Edmund, 160

Stone, Sir Benjamin (1838-1914), 136

Strand, Paul (1890-1976), 172-178, 192, 282

Ayuntamiento, Vermont, 177

La cerca blanca, Port Kent (Nueva York), 174

La doble Akeley, Nueva York, 176

Retrato: Washington Square, Nueva York, 173

Roca, Porte Lorne (Nueva Escocia), 175

Time in New England, libro, 282

Strauss, John Francis, 160

Street Life in London (Thomson, Smith), libro, 103, 108

Stryker, Roy E. (1893-1976), 238, 244-245

Studio, The, 146

Susci, Lorenzo, 33

Sutcliffe, Frank Meadow (1853-1941), 146

Sutton, Thomas (1819-1875), 50, 117, 272

Swan, Sir Joseph William (1828-1914), 61, 126

Swift, Henry (1891-1960), 188

Sylvester, William Henry (1815?-1886), 56

Talbot, Constance (1811-1880), 43

Talbot, William Henry Fox (1800-1877), 19-21, 23, 25, 43-46, 48, 50, 54-56, 110, 142, 199, 246, 250, 251

La columna Nelson, en la plaza Trafalgar de Londres, durante su construcción, 45

Ejemplar botánico, 19

Espigas de trigo, 252

Lacock Abbey, 22

El pajar, 43, 44

Puerta abierta, 43, 44

Retrato de Antoine Claudet, 46

Talbotype Establishment, 43, 50

Taylor, Paul S., 238, 244, 246

«Templo de Arte Fotográfico» de Fredericks, El (1857), 58

Tennant, John A. (1868-1957), 171

Tennyson, Alfred Lord (1809-1892), 78, 81

This is War! (Duncan), libro, 263

Thompson, Warren, 271

La pintora, 271

Thomson, John (1837-1872), 101

Calle de la Física, Cantón, 107

Publicidad callejera, 108

Time Exposure (Jackson), libro, 100

Towler, John, 269

Trompetista, El (1855), 63

Tschichold, Jan, 212

Tugwell, Rexford G., 244

Turner, Joseph Mallord William, 77

Tzara, Tristan (1896-1963), 199

- Uelsmann, Jerry (1934-), 288
Mutación simbólica, 280
U.S. Camera Magazine, revista, 263
- Vachon, John (1915-1975), 245
 Vacquerie, Auguste (1819-1895), 81
 Valentine, James (1815-1880), 103, 105
 Van der Weyde, Henry, 146
 Vandivert, William (1912-1992), 263
 Van Dyke, Willard (1906-1986), 192, 238
Vanity Fair, revista, 263
 «29» (Nueva York), galería, 160, 162, 168, 171
 Verga, Giovanni (1840-1922), 136
 Vernet, Horace (1789-1863), 27
 Vertor, Dziga, 212
 Vianna de Lima, A. (activo en 1886-1890), 145-46
Niño pescador, 145
 Victoria, reina, 74, 85, 101, 114
 Vierkötter, Paul, 229
 Vignoles, Charles (1793-1875), 85
 Viollet-le-Duc, Eugène Emmanuel (1814-1879), 54
 Vogel, Hermann Wilhelm (1834-1898), 125, 145, 150-152
 Vogel, Lucien, 260
 Voigtländer, Peter Friedrich (1812-1878), 29
 Von Liebig, barón Alfred, 146
 Von Stroheim, Erich, 282
 Vromán, Adam Clark (1856-1916), 136
Misión en Pueblo Santa Clara (Nuevo México), 138
Nawquistewa, un indio Hopi, Oraibi, 137
Vu, revista, 260
 Vuillard, Edouard (1868-1940), 136
Las cuñadas del pintor, 134
- Warneke, Wiliam (1881-1939), 257
Atentado contra el alcalde William J. Gaynor de Nueva York, 256
- Watkins, Carleton E. (1829-1916), 101
El Capitán, 104
 Watson-Schütze, Eva (1867-1935), 160
 Watts, George Frederick (1817-1904), 78
 Watzek, Hans (1849-1903), 147, 162
 Weber, Max (1881-1961), 164, 168
 Wedgwood, Thomas (1771-1805), 13
 Weegée, Arthur Felig (1900-1968),
El crítico, 231
Weekly Illustrated, revista, 260
 Wells, H.G. (1866-1946), 160
 Werge, John
John Frederick Goddard, fotógrafo inglés, 33
 West, Benjamin (1738-1820), 77
 Westcott, Glenway, 238
 Weston, Brett (1911-1993), 188
Techo de zinc acanalado, 189
Tejado de cinc, 188
 Weston, Edward (1886-1958), 184-192, 212, 279, 281, 283, 292
Alcachofa partida por el medio, 186
Daybooks, 184
Desnudo, 185
Dunas blancas, Océano (California), 187
El muelle, 278, 279
Nubes, 185
Palma Cuernavaca II, 184
Point Lobos, California, 188
R.S.-A Portrait, 184
Scharps shooter-Manuel Hernández Galbán, 212
 Wetherby, Isaac Augustus (1819-1904), 27-28
Autorretrato con una cámara de daguerrotipo, 26
 Wheatstone, Sir Charles (1820-1875), 110, 114
- Whipple, John Adams (1822-1891), 33
 Whistler, James McNeil, 143
 White, Clarence Hudson (1871-1925), 158, 160-164, 171
Letitia Felix, 158
El huerto, 158
 White, Minor (1908-1976), 281, 288
Pacífico, 282
Los tres tercios, 281, 283
 Whiting, John R., 260-263
 Wilkie, Sir David (1785-1841), 77
 Willis, William (1841-1923), 142, 146
 Wilson, Edward L. (1838-1903), 124
 Wilson, George Washington (1823-1893), 103, 105, 117
 Winogrand, Garr, (1928-1984), 292
Manifestación pro Paz, Central Park (Nueva York), 291
 Winther, Hans Thøger (1786-1851), 25
 Wolcott, Alexander S. (1804-1844), 28
 Wolcott, Marion Post (1910-1990), 245
 Wollaston, William Hyde (1766-1828), 11
 Woodbury, Walter Bentley (1834-1885), 251
World-Telegram, periódico, Nueva York, 258
 Work Progress Administration (WPA), 246
 Wynfield, David Wilkie (1837-1887), 81
- Zavattini, Cesare, 178
 Zille, Heinrich (1858-1929), 197
Pieles y piezas de cuero, Berlín, 197
 Zola, Emile (1840-1902), 36
Denise y Jacques Zola, 133
La Torre Eiffel, París, 135

Otros títulos de la colección:

Fotomontaje

Dawn Ades

ISBN: 84-252-1892-6

Por una función crítica de la fotografía de prensa

Pepe Baeza

ISBN: 84-252-1877-2

La fotografía como documento social

Giselle Freund

ISBN: 84-252-1881-0

Diálogo con la fotografía

Paul Hill/Thomas Cooper

ISBN: 84-252-1882-9

Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos

Rosalind Krauss

ISBN: 84-252-1891-8

El crepúsculo de las máscaras

Michel Tournier

ISBN: 84-252-1879-9

Poética del espacio. Antología crítica sobre la fotografía

Steve Yates (ed.)

ISBN: 84-252-1874-8

AGRADECIMIENTOS

Las fotos siguientes incluidas en este libro están protegidas por *copyright*:

Edouard Vuillard: *Las cuñadas del artista* © 1981 SPADEM, París-VAGA, Nueva York.

Paul Strand: *La cerca blanca, Puerto Kent, Nueva York; Roca, Porte Lorne, Nova Scotia y Doble Akeley, Nueva York* © 1971, 1976, The Paul Strand Foundation; publicadas en *Paul Strand, Sixty Years of Photographs* (Aperture, 1976).

Paul Strand: *Ayuntamiento, Vermont*, © 1950, 1971, 1976, 1977, The Paul Strand Foundation, publicada en *Paul Strand, Time in New England* (Aperture, 1980).

Paul Strand: *Retrato, Washington Square, Nueva York*, © 1971 The Paul Strand Foundation, publicada en *Paul Strand: A Retrospective Monograph. The Years 1914-1968* (Aperture, 1971).

Edward Weston: *Palma Cuernavaca II, Nubes-México y Muelle* © 1981, Center for Creative Photography, Arizona Board of Regents.

21 ABR 2010
07 JUN 2010

12 JUL 2010
(copias)
- 2 SEP 2010

20 ABR 2009



DGBUV 2005 / 32411 |

sta historia de la fotografía de **Beaumont Newhall** está considerada como la primera historia del medio ya que, por vez primera, la fotografía entra en la categoría de obra de arte y, a partir de entonces, empieza a ser apreciada como tal. Desde su primera edición en 1937, esta crónica lúcida y erudita sobre la historia de la fotografía ha sido aclamada como una obra clásica. Ningún otro libro y ningún otro autor han conseguido relacionar la evolución estética del arte fotográfico y sus innovaciones técnicas con tan absorbente combinación de claridad, documentación y entusiasmo.

Utilizando más de trescientas obras –entre cuyos autores figuran maestros como Talbot, Hill y Adamson, O'Sullivan, Cameron, Atget, Emerson, Stieglitz, Strand, Weston, Lange, Evans, Adams, Brassai, Cartier-Bresson, Callahan, Frank y Arbus–, el autor presenta un estudio fascinante y amplio sobre las tendencias significativas y los progresos que se produjeron en ese medio expresivo desde las primeras fotografías en 1850, pasando por los autocromos de Steichen, hasta llegar a obras de maestros contemporáneos como Eliot Porter, Ernst Haas, William Eggleston, Stephen Shore y Joel Weyerowitz.