

EDICIÓN ACTUALIZADA



FOTOGRAFÍA

TODA LA HISTORIA

BLUME

Prólogo de David Company
Juliet Hacking



FOTOGRAFÍA

TODA LA HISTORIA

BLUME

Prólogo de David Company

Juliet Hacking



Título original *Photography. The Whole Story*

Edición Fiona Plowman, Robert Dimery, Becky Gee,
Carol King, Jane Laing, Mark Fletcher, Ruth Patrick,
Samantha Warrington

Diseño Nicole Kuderer, Josse Pickard

Gestión de imágenes Helena Baser, Jo Walton,
Julia Harris-Voss

Traducción Antonio Díaz Pérez
Remedios Diéguez Diéguez

Revisión y actualización de la edición en lengua española
Francisco Rosés Martínez
Fotógrafo profesional

Coordinación de la edición en lengua española
Cristina Rodríguez Fischer

Primera edición en lengua española 2013

Nueva edición 2015, 2021

Nueva edición actualizada 2023

© 2021 Naturart, S.A. Editado por BLUME

© 2013, 2015 Art Blume, S.L.

Carrer de les Alberes, 52, 2.º, Vallvidrera

08017 Barcelona

Tel. 93 205 40 00 Fax 93 205 14 41

e-mail: info@blume.net

© 2012 Quintessence, Londres

© 2021 Quarto Publishing plc., Londres

ISBN: 978-84-19499-59-2

Depósito legal: B.22.909-2022






Impreso en Eslovenia

Todos los derechos reservados. Queda prohibida
la reproducción total o parcial de esta obra,
sea por medios mecánicos o electrónicos,
sin la debida autorización por escrito del editor.

WWW.BLUME.NET



CONTENIDO

	PRÓLOGO <i>de David Company</i>	6
	INTRODUCCIÓN	8
	1 EL PERÍODO EXPERIMENTAL 1826–1855	16
	2 COMERCIO FOTOGRÁFICO Y ARTE 1856–1899	86
	3 FOTOGRAFÍA Y MODERNIDAD 1900–1945	168
	4 DE LA POSGUERRA A LA SOCIEDAD PERMISIVA 1946–1976	320
	5 DE LA POSMODERNIDAD A LA FOTOGRAFÍA EN INTERNET	
	1977-ACTUALIDAD	418
	GLOSARIO	554
	COLABORADORES	557
	FUENTES DE LAS CITAS	558
	ÍNDICE	562
	CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES	574

Sin título (Dos mujeres posando con una silla) h. 1850

ALBERT S. SOUTHWORTH 1811-1894 JOSIAH J. HAWES 1808-1901



Daguerrotipo
18 x 14 cm
Amon Carter Museum, Fort
Worth, Texas, Estados Unidos



Este doble retrato ilustra la sutileza y la riqueza que se consiguieron con el daguerrotipo. La cuidada iluminación revela una amplia gama de tonos, desde la silla oscura hasta la gradación de sombras de los rostros de las modelos. La imagen muestra un nivel de detalle notable, sobre todo en los cuellos de encaje y en la tela del vestido de la mujer de la derecha. Situados contra un fondo claro, los perfiles de las dos modelos emergen nítidos y sólidos; sus figuras oscuras transmiten una gran inmediatez. Parecen mujeres acomodadas y el retrato es formal, aunque las expresiones resultan naturales.

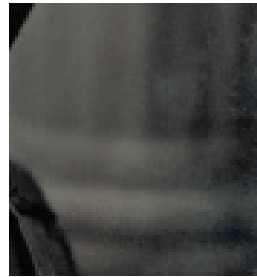
Southworth & Hawes lograron un estándar inigualable en el retrato en daguerrotipo. El estilo del estudio era personal: técnicamente irreprochable, armonioso y sin la frialdad de la perfección excesiva. Josiah Hawes se labró una sólida carrera como pintor de retratos itinerante; tenía tanta habilidad con la luz y las sombras que sus clientes se sentían halagados al verse retratados. Albert Southworth, a su vez, fue un afable empresario de espectáculos con un afán permanente por mejorar. Los dos buscaron la calidad, promocionando su negocio como «Artists' Daguerreotype Rooms», aunque ello tal vez explique las dificultades económicas a las que se tuvieron que enfrentar con cierta regularidad. Muchos de los clientes que fotografiaron en su estudio de Boston fueron grandes personalidades de la sociedad. En 1855, uno de los anuncios de su estudio hacía alusión a lo diverso de la clientela: «Algunos de los mejores [daguerrotipos] son imágenes de señoritas de Maine». **LJS**

PUNTOS FOCALES



1 LUZ EN EL ROSTRO

La luz en el rostro de esta joven es suave, pero aporta una gran definición. Southworth y Hawes instalaron un enorme tragaluz en su espacioso estudio. En lugar de trabajar desde una posición fija, podían situar a sus modelos en el punto con la luz más favorecedora en función de la situación del sol.



4 COLUMNA

El perfil difuminado de una columna acanalada añade profundidad a la composición. Era un elemento destacado (en muchos retratos de estudio de Southworth & Hawes aparece muy nítido, en especial en los de grupos más numerosos, donde su presencia era casi inevitable).



2 PEINADOS

Una de las modelos presenta un perfil de tres cuartos; la otra, inclina la cabeza hacia delante. La raya en el medio y el pelo recogido a los lados en un moño era el peinado habitual de las mujeres cuando apareció el daguerrotipo. En la década de 1850, el estilo evolucionó al que vemos en la imagen.



3 CINTURA

Esta es una de las tres planchas que se conservan. Las otras dos son parecidas, aunque con un marco más definido (desde la cintura hacia arriba) que separa visualmente a las modelos. En este corte más generoso, las mujeres surgen de manera casi escultural desde la base de sus vestidos.

PERFILES DE LOS FOTÓGRAFOS

1808-1843

Josiah Johnson Hawes nació en Massachusetts en 1808. Tras formarse como carpintero, en 1829 empezó a trabajar como pintor retratista itinerante. Albert Sands Southworth nació en Vermont en 1811. Fue profesor durante un tiempo y, en 1839, abrió una farmacia en Massachusetts. En 1840 asistió a varias conferencias sobre el daguerrotipo, y luego fundó un estudio con un antiguo compañero de clase, Joseph Pennell, que, a su vez, fue ayudante de Samuel Morse. En 1841 se trasladaron a Boston. Mientras, Hawes se convirtió en daguerrotipista itinerante. Pennell dejó el estudio en 1843 y Hawes le sustituyó.

1844-1901

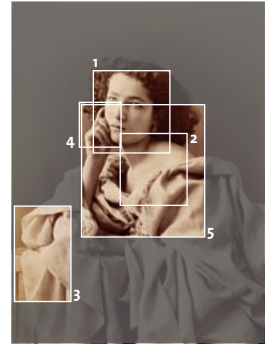
Los nuevos socios produjeron retratos de gran calidad. La fiebre del oro sedujo a Southworth, que se trasladó a California en 1849. Hawes trabajó solo hasta el regreso de su socio, en 1851. En 1854, las láminas de cobre plateado del daguerrotipo empezaron a quedarse obsoletas, por lo que decidieron añadir colodión a los negativos en cristal para crear grabados a la albúmina. La empresa cerró en 1862. Southworth regresó a la granja familiar y practicó con la fotografía; falleció en 1894. Hawes tuvo un estudio fotográfico hasta su muerte, en 1901.

Sarah Bernhardt h. 1864

NADAR 1820-1910



Imagen positiva moderna a partir de colodión
húmedo original sobre negativo en vidrio
22 x 16 cm
Bibliothèque Nationale de France, París, Francia



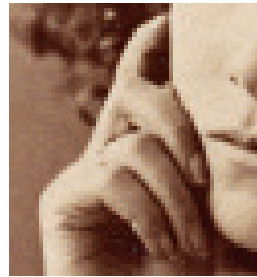
Cuando se tomó este retrato, Gaspard-Félix Tournachon (Nadar) dejaba en manos de sus socios de estudio casi todo el trabajo fotográfico. Estos empleaban su firma como marca para atraer a los clientes que deseaban el nombre de un fotógrafo de moda en sus retratos de *carte de visite*. En realidad, a Nadar le interesaban otras actividades, como los viajes en globo, la fotografía aérea y el periodismo, de modo que trabajaba en el estudio solo en los encargos más importantes. Debí de ver algo especial en la joven actriz Sarah Bernhardt, que todavía no había conseguido el extraordinario éxito que cosecharía más tarde como una de las primeras estrellas del cine. La fotografía, que al parecer no circuló demasiado en aquellos años y nos ha llegado a través de copias modernas a partir del negativo original, está en el mismo formato de su trabajo de la década de 1850, en el estilo que convirtió a Nadar en uno de los pocos fotógrafos de la época que consiguió el éxito comercial y artístico. **PDB**

PUNTOS FOCALES



1 ROSTRO

A diferencia de la mayoría de fotografías comerciales, Nadar deseaba experimentar con la luz direccional. En este caso, los toques de luz laterales realzan la línea perfecta de la mandíbula de Bernhardt, su piel suave y su cuello esbelto. Los ojos, en comparación ligeramente sombreados, parecen desprender un brillo propio.



4 MANOS

Las elegantes manos y las uñas con forma de almendra aparecen en la zona más nítida de la composición. Las manos se consideraban una importante señal de clase en la época, y los retratos de Nadar casi siempre acentúan el carácter de las manos como detalle significativo de la persona retratada.



2 ESCOTE

La forma de V de tonos luminosos dirige la vista hacia el escote de Bernhardt, suavizado por el foco, las sombras y la tela. Los detalles nítidos destacan los pliegues sensuales de la tela drapeada sobre su brazo, y sugieren un cuerpo bien torneado.



5 COMPOSICIÓN

El foco de atención se centra en el triángulo formado por los ojos, las manos y los pliegues de la tela. Las secciones exteriores más borrosas (el drapeado del primer plano y el cabello en el fondo) aportan tridimensionalidad a la composición. La tela clara recuerda a la de una estatua clásica de mármol.



3 PILAR Y CORTINA

Nadar utiliza lo que por entonces eran estereotipos establecidos en los retratos de *carte de visite*, el omnipresente pilar y la cortina, pero los usa de otro modo para convertir a la actriz en una figura clásica. En lugar de caer a un lado de la composición, la tela se emplea para envolver el cuerpo de Bernhardt, y el espectador se pregunta si lleva ropa bajo la tela. Así, la modelo no es simplemente una actriz vestida para la ocasión o una joven con sus mejores galas, sino también una belleza atemporal.

PERFIL DEL FOTÓGRAFO

1820-1853

Gaspard-Félix Tournachon nació en París. Trabajó como periodista y después como caricaturista para *Le Charivari* y otras publicaciones satíricas, tras lo cual pasó a ser conocido como «Nadar».

1854-1859

Empezó a tomar fotografías y fundó un estudio de retratos en París; fotografió a escritores, artistas e intelectuales. En 1858 se convirtió en uno de los primeros en utilizar luz artificial (en una serie de fotografías de las alcantarillas de París) y también fue el primero en tomar buenas fotografías aéreas desde un globo.

1860-1910

Las presiones del negocio le obligaron a adoptar el formato de la *carte de visite*. En 1886 inventó la entrevista fotográfica con una serie de fotografías del científico francés Eugène Chevreul.

POSMODERNIDAD



1

2

Las nuevas circunstancias sociales, políticas y económicas de las sociedades occidentales durante la década de 1970 (entre ellas, mercados laborales más flexibles, nuevos sectores de producción, desarrollos comerciales y tecnológicos y consumismo global) han generado un cambio en lo tocante a la producción cultural. Lo que vino a llamarse como «posmodernidad» (ya fuera basado en la premisa de que la «modernidad» había muerto, entendido como una oportunidad para revisar esta última o concebido como una evolución irregular) se convirtió en un concepto básico a la hora de replantear la naturaleza de la representación en los círculos teóricos de la época. En las artes visuales, con frecuencia abarcó gran variedad de estilos, medios y prácticas, entre los cuales la fotografía desempeñó un papel destacado.

Una nueva generación de artistas consolidados que trabajaron sobre todo en Estados Unidos, entre ellos Barbara Kruger (nacida en 1945), Sherrie Levine (nacida en 1947), Laurie Simmons (nacida en 1949), Richard Prince (nacido en 1949), Barbara Bloom (nacida en 1951), Silvia Kolbowski (nacida en 1953), Cindy Sherman (nacida en 1954), Louise Lawler (nacida en 1947) y Vikky Alexander (nacida en 1959), ninguno de los cuales había tenido antes lealtad al medio, se sirvió de la fotografía para desmitificar los códigos y sistemas de representación. A través de la apropiación y la imitación desafiaron las nociones imperantes de originalidad, subjetividad, autenticidad y autoría. Al cambiar el enfoque de la «producción» moderna a la «reproducción» posmoderna, el objeto autónomo de arte único fue dando paso a la imagen apropiada, por lo general tomada de la cultura de masas visual. La obra de arte autónoma se desvaneció junto al sujeto en sí mismo, como predijo el crítico literario francés Roland Barthes en su decisivo ensayo *La muerte del autor*, publicado en 1967.

1 **Número dos (1982)**
Vikky Alexander • copia en color cromógena
91,5 x 305 cm • Trépanier Baer Gallery, Calgary, Alberta, Canadá

2 **Sin título (nosotras no representaremos a la naturaleza en vuestra cultura) (1983)**
Barbara Kruger • copia en gelatina de plata
185,5 x 124,5 cm • Mary Boone Gallery, Nueva York, Estados Unidos

FECHAS CLAVE

1976	1977	1977	1977	1979	1980
El periódico <i>October</i> se comienza a publicar en Nueva York y desempeña un papel crucial en la introducción de las teorías francesas acerca de los debates académicos sobre la posmodernidad.	La exposición «Pictures», celebrada en el neoyorquino Artists Space, reúne a Troy Brauntuch, Robert Longo, Jack Goldstein, Sherrie Levine y Philip Smith.	Cindy Sherman comienza la serie <i>Imágenes de filme sin título</i> , en la que ella es tanto la fotógrafa como la fotografiada.	Susan Sontag publica <i>Sobre la fotografía</i> , una serie de ensayos que ofrece una interpretación de la fotografía en términos de su relación privilegiada con la realidad.	El neoyorquino Artists Space acoge la primera exposición individual de Laurie Simmons: «Early Colour Interiors».	Sherrie Levine expone la serie <i>Al estilo de Walker Evans</i> en una exposición individual de la Metro Pictures Gallery, Nueva York.

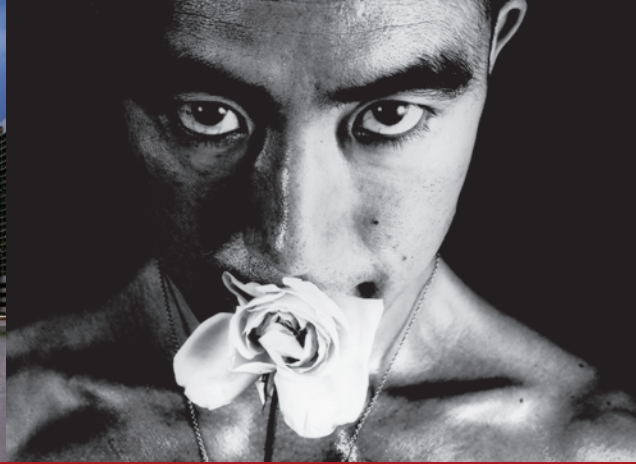
Resulta elocuente el título de la primera muestra en la que expuso parte de esta nueva generación de artistas: «Imágenes». A cargo del crítico Douglas Crimp y celebrada en el Artists Space (local neoyorquino de arte alternativo), la exposición reunió en 1977 a cinco artistas relativamente nuevos en Nueva York: Troy Brauntuch (nacido en 1954), Jack Goldstein (1945-2003), Sherrie Levine, Robert Longo (nacido en 1953) y Philip Smith (nacido en 1952). A todos ellos, que fueron de los primeros en cuestionar las nociones de originalidad y singularidad que dominaban la estética moderna, no los vinculaba ningún medio en particular, sino la percepción común de que la comprensión de las «imágenes» está mediada por otras imágenes. También cuestionaron la idea de que existiera una interpretación única y autorizada de las obras de arte, sugiriendo la idea de la polisemia y la adecuación de las diferentes lecturas en función de dónde, cuándo y quién contemple la pieza artística. Las obras de esta exposición no eran objetos de bellas artes, sino imágenes reelaboradas de los medios de comunicación, la publicidad y el cine.

Otra artista que se basó en las imágenes del consumo popular para sus fotografías fue la canadiense Vikky Alexander. Mediante el recorte, el refotografiado, el reposicionamiento y la reorganización de imágenes de moda que fue reuniendo, creó obras como *Número dos* (pág. anterior). Gracias a la repetición de dos imágenes de una hermosa modelo reproducidas en la convención formal de una cuadrícula rígida y minimalista, no solo desafió la mercantilización de la imagen femenina en los medios de comunicación y el artificio involucrado en el mundo de la moda, sino que también cuestionó el verdadero significado de la belleza, la originalidad y la individualidad.

Mientras tanto, Barbara Kruger, que llegó al mundo del arte después de haber hecho carrera en las artes gráficas, optó por apropiarse de la retórica de la publicidad. Combinó fotografías de revistas y otras fuentes de comunicación de masas con sus propios textos (directos y desafiantes), como «Voy de compras, luego existo» y «Mi cuerpo es un campo de batalla». El hecho de que estos mensajes verbales tuvieran tonos tan semejantes a los de los eslóganes publicitarios, aunque con un contenido que invitaba a la reflexión de un modo agresivo (cuestionando las mismas ideas que ofrecían las imágenes publicitarias), hizo que sus fotografías abordasen grandes cuestiones, como el consumismo, y, al igual que Alexander, las representaciones estereotipadas de la mujer en un medio dominado por hombres. En *Sin título (nosotras no representaremos la naturaleza en vuestra cultura)* (derecha), por ejemplo, la amable fotografía de una joven que toma el sol se convierte en una declaración feminista por el texto que la cruza. El cambio de *we* («nosotras») a *your* («vuestra») del eslogan se utiliza para referirse a las dicotomías de lo femenino y lo masculino, la naturaleza y la cultura. En el anuncio original, la mujer estaba evidentemente destinada a representar el papel de la «naturaleza», tal como se desprende del hecho de que está tumbada en la hierba, con los ojos cubiertos por hojas, haciendo de ella un objeto visto por una sociedad dominada por hombres (o «cultura»). Sin embargo, gracias al eslogan, Kruger se opone a este papel femenino pasivo estereotipado.



1981	1981	1982	1984	1985	1996
Se traduce al inglés <i>La cámara lúcida</i> , de Roland Barthes.	Douglas Crimp manifiesta lo siguiente en <i>October</i> : «Aunque la fotografía se inventó en 1839, no se descubrió hasta las décadas de 1960 y 1970».	El artista británico Victor Burgin (nacido en 1941) publica <i>Pensar la fotografía</i> , donde aplica el marxismo y el psicoanálisis a la teoría fotográfica.	El crítico literario estadounidense Fredric Jameson publica su influyente estudio <i>La posmodernidad o la lógica cultural del capitalismo avanzado</i> .	La exposición «Difference: On Representation and Sexuality» se inaugura en el New Museum of Contemporary Art de Nueva York.	Hal Foster publica <i>The Return of the Real (El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo)</i> , donde da cuenta de la menguante popularidad de los temas posmodernos en el arte contemporáneo.



Este interesante volumen muestra las fotografías más representativas del mundo, esas imágenes innovadoras que se han convertido en puntos de referencia en nuestra concepción de nosotros mismos y del mundo que nos rodea. Organizado cronológicamente, el libro repasa la evolución de la fotografía creativa en cada época, con su correspondiente marco histórico y cultural.

- Sitúa las obras de arte de la fotografía en el contexto de los avances culturales y sociales, con cronologías que incluyen obras, influencias y hechos fundamentales.
- Destaca a los fotógrafos que mejor ejemplifican cada género fotográfico, con un análisis detallado de su trabajo.
- Redactado por un equipo internacional de críticos de arte, periodistas y expertos.



ISBN 978-84-19499-59-2

