

# La historiografía de la fotografía

Arola Valls Bofill

## Índex

- Consideracions prèvies.
- Introducció. L'especificitat de la història de la fotografia.
- Primers esglaons de la història de la fotografia.
- Els fundadors de la historiografia francesa.
- Primera història tècnica de la fotografia.
- Els conflictes nacionalistes en la genealogia de l'invent.
- Primers vincles de la història de la fotografia amb la història de l'art.
- Una nova perspectiva alliberada de les "tensions històriques".
- L'aparició d'un nou model.
- L'herència de l'esquema integral de Newhall.
- La visió modernista de la història: la fotografia autoreflexiva de Szarkowski.
- La perspectiva dels historiadors de l'art.
- Una nova línia d'interpretació: la lectura de la fotografia sota el prisma de la història social.
- L'impacte de la teoria francesa en la historiografia de la fotografia.
- Altres perspectives a la llum de la crítica postmodernista.
- Noves propostes metodològiques per a l'estudi de la història.
- Les històries oblidades de la fotografia.
- L'estat actual de la qüestió: nous fronts oberts.
- Conclusions.

## Consideracions prèvies

Actualment no existeix cap recopilació completa i exhaustiva de la historiografia de la fotografia. Tot i que aquesta és una matèria amb una llarga tradició (que es remunta als propis orígens del mitjà) no s'ha dut a terme la tasca de recopilació i examen de les diferents veus que l'han constituït al llarg de la història. L'únic apunt que existeix actualment en aquesta línia (i que ha servit de referència per a l'elaboració d'aquest text) forma part de la introducció de l'obra de Marie-Loup Sougez *Historia general de la fotografia*, publicada el 2007, en la qual l'autora dibuixa les principals directrius de la historiografia de la fotografia.

Per al desenvolupament d'aquesta proposta s'ha procedit a la consulta, recopilació i estructuració de la major part de les fonts bibliogràfiques sobre la història de la fotografia (consultant i ampliant la pròpia visió de Marie-Loup Sougez), des del segle XIX fins a l'actualitat, amb la voluntat de constituir una historiografia sinó completa almenys sí exhaustiva de la fotografia.

L'ordenació dels materials s'ha dut a terme a través de capítols que defineixen diferents moments d'aquesta historiografia, però, tot i que s'ha considerat necessari anotar i contextualitzar totes les publicacions que apareixen sota aquests enunciats per tal de proporcionar una visió de l'amplitud amb què s'ha tractat la història de la fotografia, el text no examina cada una de les fonts sinó que es centra en les que s'han considerat més importants.

## **Introducció. L'especificitat de la història de la fotografia.**

La història de la fotografia es dibuixa al llarg dels segles XIX i XX en dos grans moments diferencials que corresponen a dos concepcions del nou mitjà establertes, principalment, en relació amb el seu possible estatut artístic. Durant el segle XIX la fotografia, que ja des de la seva presentació pública a França el 1839 es fa oficial davant de les dues acadèmies que en representaran el seu potencial, l'Acadèmia de Ciències i la de Belles Arts, es vincularà en gran mesura al terreny de les innovacions tecnològiques que segueixen l'estela de l'eufòria científica inaugurada amb el naixement de la revolució científica al segle XVII. Tot i això, moltes seran les veus, i inclús les pràctiques, que defensaran el posicionament de la fotografia en l'esfera de l'art, veus gràcies a les quals la fotografia gaudirà ja d'un reconeixement de la seva plena artísticitat a finals del segle XIX i principis del XX.

De totes maneres, tot i aquest primer període més decididament tècnic, no podem reduir la història del nou mitjà en aquesta primera etapa a una successió d'innovacions tècniques progressivament sofisticades, ja que és aquesta mateixa evolució la que determina el seu impacte social (i en l'àmbit en què és possible, artístic). La història de la fotografia es dibuixa doncs a cavall entre la història tècnica i l'artística i social, de manera que és fonamental entendre els grans períodes que conformen cada un dels processos tècnics com a etapes de resignificació i d'ampliació dels horitzons de la fotografia, de les seves aplicacions i de la seva repercussió en l'esfera social.

La vessant tècnica de la fotografia és doncs un element determinant per a la definició dels diferents moments socials relacionats amb les seves pràctiques i, tot i que aquesta evolució tècnica ha marcat en molt moments el fil conductor de les històries de la fotografia que han elaborat una mirada diacrònica, aquestes contempen necessàriament molts altres aspectes fonamentals per a la comprensió de la importància i repercussió de la fotografia en la societat moderna. La historiografia de la fotografia només es pot abordar considerant la correlació entre la seva evolució tècnica i l'evolució social.

## **Primers esglaons de la història de la fotografia.**

Un dels grans trets diferencials de la formació d'una història de la fotografia en relació amb l'articulació de la història de l'art és la voluntat historicista que caracteritza el propi naixement de la fotografia i la gestió de la seva publicació en l'esfera pública, que es fa palesa en la voluntat d'inscriure l'aparició del nou mitjà als annals de la història des del mateix moment de la seva presentació pública a França el 1839.

L'adveniment de la fotografia s'emmarca en un període social de plena consciència del concepte d'història i de la importància d'inserir els diferents esdeveniments en la construcció d'un relat que els preservi de l'oblit. La fotografia s'inscriu en l'obsessió d'arxivar i conservar el present (en tant que passat) de cara a una relectura que, en el

futur, permeti tenir la certesa d'haver atresorat el coneixement i els esdeveniments a resguard del temps.

És aquest el motor de la immediata aparició de registres literaris amb pretensions historicistes d'inscripció dels diferents esdeveniments relacionats amb l'aparició dels primers processos tècnics. A partir de la publicació oficial del daguerreotip (procés que s'imposarà a la resta per qüestions polítiques en una França especialment interessada en figurar de cara a la història com a progenitora i protectora del nou invent<sup>1</sup>) apareixeran les primeres publicacions escrites pels 'inventors' del nou mitjà o per personalitats vinculades, publicacions destinades a defensar la propietat, primacia i originalitat dels diferents processos tècnics de cara a fer-se un lloc en el relat històric i d'inscriure's-hi com a pares de la fotografia.

Al capdavant d'aquests textos fundacionals de la història de la fotografia trobarem en primer lloc la memòria de François Arago (1786–1853) sobre el daguerreotip (3 de juliol del 1839) i el posterior discurs davant l'*Académie des sciences* del 19 d'agost de 1839<sup>2</sup> (discurs que representa la presentació pública de la fotografia i que justifica que l'any 1839 sigui considerat l'any de la invenció de la fotografia a pesar de les múltiples aportacions anteriors). Juntament a aquestes dues aportacions fonamentals sorgirà el mateix any el tercer text que constitueix una de les rèpliques més contundents en mans de William Henry Fox Talbot (1800–1877), *Some Account of the Art of the Photogenic Drawing, or the Process by which Natural Objects may be made to Delineate Themselves without the Aid of the Artist's Pencil*<sup>3</sup>, a través del qual l'autor lluitarà sense èxit des de la nació rival, Anglaterra, per reivindicar l'anterioritat del seu descobriment i figurar com a primer inventor de la fotografia.

---

<sup>1</sup> En aquesta estratègia política liderada per François Arago, conegut home de ciències, directori de l'Observatori de París, secretari perpetu de l'Acadèmia de Ciències i membre de la Càmera de Diputats del Govern francès, queda palesa la voluntat política de situar França en el paper bondados de la nació que regala el descobriment a la resta del món. Tal i com apunta André James, «L'événement Arago», 1839. *La photographie révélée*, traducció lliure, París, Centre National de la Photographie, 1989, pp. 23–24, "França noblement dota al món sencer amb un descobriment que pot contribuir tant al progrés de les arts com de les ciències".

<sup>2</sup> El primer text d'Arago, la memòria del daguerreotip, va ser imprès en els *Comptes rendus de l'Académie des sciences*, vol. IX, 1839, p. 249–267, i distribuït entre els parlamentaris per a la deliberació de la proposta d'Arago al govern francès de comprar l'invent del daguerreotip. A diferència d'aquest primer, el discurs pronunciat per Arago és un text d'origen oral del qual només se'n conserven els punts crucials, d'ordre eminentment tècnic, transcrits en les notes dels *Comptes rendus*. El contingut dels dos textos és també diferenciat: el primer, està destinat a demostrar la utilitat del daguerreotip per a convèncer els diputats que havien de votar la llei, mentre que el segon (en les poques notes transcrits que se'n conserven) presenta l'explicació tècnica de l'invent. Per a més informació sobre la relació entre Arago i el procés de presentació pública del daguerreotip veure Paul-Louis Roubert, *L'image sans qualités: Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie 1839–1859*, París, Monum, Éditions du patrimoine, 2006, pp. 16–34.

<sup>3</sup> William Henry Fox Talbot, *Some Account of the Art of the Photogenic Drawing, or the Process by which Natural Objects may be made to Delineate Themselves without the Aid of the Artist's Pencil*, London, L. and J. E. Taylor, 1839. La traducció castellana es pot consultar a la revista *Archivos de la fotografía*, Zarautz, Photomuseum, Argazki Euskal Museoa, vol. 3, # 1, 1997, pp. 11–22.

La primavera de 1834 vaig començar a posar en pràctica un mètode que havia pensat temps enrere, per a emprar la curiosa propietat, llargament coneguda per la química, del nitrat de plata anomenada decoloració, que succeeix quan s'exposa als rajos violetes de la llum. Em va semblar que potser aquesta propietat podria utilitzar-se de la següent manera. [...]

Em vaig proposar estendre suficient nitrat de plata sobre una fulla i després posar-la a la llum del sol, col·locant abans sobre el paper un bastidor amb algun objecte que produís una ombra definida. La llum, actuant en la resta del paper l'ennegriria de forma natural, mentre que les parts en ombra conservarien la seva blancor. D'aquesta manera jo esperava que aquest tipus d'imatge o quadre, s'assemblaria en cert grau a l'objecte del qual provenia. Esperava, també, que seria necessari preservar les imatges en un portafoli, i veure-les solament a la llum d'una espelma, perquè amb la llum del dia el mateix procés que les havia format les destruiria a l'ennegrir la resta del paper.<sup>4</sup>

Per tal de reforçar l'efecte d'aquest text, Talbot va escriure cartes idèntiques a diferents acadèmics entre els quals es trobava Arago, formulant un reclam de prioritat sobre Daguerre<sup>5</sup> al "fixar les imatges de la camera obscura i la subsegüent conservació de la imatge perquè pogués resistir el sol"<sup>6</sup>. Tots aquests esforços seran inútils i l'invent de Talbot, el calotip, tindrà finalment una repercussió menor al costat del triomf del daguerreotip.

A aquests tres primers textos els seguirà l'elaboració, per part del propi Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), d'un llibret de 79 pàgines titulat *Historique et description des procédés du Daguerreotype et du Diorama*<sup>7</sup>, aparegut també el 1839 i destinat a difondre les característiques tècniques i el mode de realització del daguerreotip per al ser ús públic. D'aquesta manera, podem constatar com el mateix any de l'aparició oficial de la fotografia queda inscrit, a través d'aquests textos, un registre literari que conformarà els pilars de la historiografia de la fotografia.

## **Els fundadors de la historiografia francesa.**

Un dels grans mites que freqüenta la historiografia de la fotografia és la creença en què les primeres històries de la fotografia que apareixen al segle XIX són eminentment tècniques i que aquestes visions no són contrastades fins a l'aportació l'any 1949 de Beaumont Newhall que substituirà la història de la fotografia com a tècnica per una història de la fotografia com a art. Davant la construcció d'aquesta historiografia, el

---

<sup>4</sup> William Henry Fox Talbot, «Some Account of the Art of the Photogenic Drawing, or the Process by which Natural Objects may be made to Delineate Themselves without the Aid of the Artist's Pencil», *Photography: Essays and images*, Beaumont Newhall (ed.), Nova York, MoMA, 1980, p. 23.

<sup>5</sup> Beaumont Newhall, *Historia de la fotografia*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, 2a edició, p. 20.

<sup>6</sup> *Cômpte-rendu des Séances de l'Académie des Sciences*, trad. Iliure, vol. VIII, 1839, p. 171.

<sup>7</sup> Jacques Louis Mandé Daguerre, *Historique et description des procédés du Daguerreotype et du Diorama*, París, Alphonse Giroux et Cie Éditeurs, 1839. Reedició facsímil: París, Editions Rumeur des Ages, 2003.

paper de Louis Figuiet i Francis Wey a mitjans del segle XIX ens ajuda a desarticular aquest mite i a desvincular el naixement de la historiografia de la tècnica, així com a seguir traçant aquesta genealogia en territori francès<sup>8</sup>.

Louis Figuiet (1819–1894) i Francis Wey (1812–1882) formaven part d'una esfera de literats típicament francesa que va abordar les qüestions referents a la fotografia des d'iniciatives editorials al marge de la tècnica i de la pràctica fotogràfica, iniciatives entre les quals figuren les aportacions de Charles Chevalier (*Guide du photographe*, 1854), les dels germans Mayer i de Pierre-Louis Pierson (*La Photographie considérée comme art et comme industrie*, 1862), la d'Alexandre Ken (*Dissertations sur la photographie*, 1864) i la de Gaston Tissandier (*Les Merveilles de la photographie*, 1874), totes elles exemples d'una veritable "vulgata històrica"<sup>9</sup> recolzada sobre una llarga tradició literària.

És en aquest marc que s'inscriu la proposta de Louis Figuiet, doctorat en medicina i ciències, elaborada a partir de l'encàrrec efectuat per l'editorial Langlois et Leclercq, de realitzar la primera obra enciclopèdica de divulgació científica, *l'Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes*<sup>10</sup>, publicada el 1851, el primer capítol de la qual estaria dedicat a la fotografia. El model adoptat per Figuiet es basava en l'ús de la història com a mètode d'exposició de la informació científica i tècnica, al qual hi afegia la imaginació i un sentit de la narració dramàtica al més pur estil literari, basat en el diàleg i l'anècdota, que relegava a un segon pla les descripcions dels procediments tècnics (procediments que quedaven simplement apuntats tot i la veritable experiència de l'autor en el terreny de les ciències). L'obra, en definitiva, és una aposta literària per a l'esclariment de les causes culturals i socials del progrés científic i tècnic i del verdader sentit històric de l'aparició de la fotografia, mitjà que és percebut per l'autor com un fenomen cultural i global. Davant la impossibilitat de Figuiet d'acudir a les verdaderes fonts, l'obra és una compilació de les informacions conegudes en l'esfera del saber públic. La recopilació, que l'autor ampliarà successivament en les següents edicions de la publicació (1851, 1853, 1854), s'estructurà al voltant de tres qüestions fonamentals: els antecedents de la fotografia, la col·laboració Niépce-Daguerre i la divulgació del daguerreotip el 1839.

En el context de la primera publicació de l'obra de Figuiet, sorgiran també les aportacions de Francis Wey, crític, escriptor i membre de la *Société Héliographique*<sup>11</sup> i de la seva revista *La Lumière*. Wey recriminarà a Figuiet haver obviat en la seva primera publicació la història del calotip i haver-se centrat exclusivament en la del

---

<sup>8</sup> Aquest capítol es basa fonamentalment en la proposta d'André Gunthert, «L'inventeur inconnu», *Études photographiques*, # 16, maig del 2005, pp. 6–18 (en línia des del 09 de setembre del 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index713.html>. Consultat el 12 de gener del 2009).

<sup>9</sup> *Id.*

<sup>10</sup> Louis Figuiet, «La photographie», *Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes*, 1a ed., París, Masson, Langlois et Leclercq, vol. I, 1851, pp. 1–72.

<sup>11</sup> Primera societat fotogràfica fundada a França el 1851 i integrada per fotògrafs *amateurs*, crítics, artistes, literats i científics, dedicada a fomentar la recerca i l'ús de la fotografia. Encara que la seva existència va ser breu, es va consolidar com un model a seguir per les societats fotogràfiques posteriors. Molts dels seus membres van ser, l'any 1854, els socis fundadors de la *Société Française de Photographie* que encara existeix actualment.

daguerreotip, i l'animarà a revisar el text tractant la història de la fotografia pròpiament dita en substitució d'una història exclusiva del daguerreotip. Aquesta recomanació serà escoltada per Figuiet que revisarà el text i ampliarà l'obra de 71 a 120 pàgines en la seva segona edició i que incorporarà, també sota l'orientació del crític, citacions textuals d'articles de coneguts literats i pensadors, com per exemple de Lacan. Per recomanació de Wey, també en les posteriors revisions Figuiet es sumarà a la tesis defensada des de la *Société Héliographique*, fonamentada en la divisió bàsica de la història de la fotografia i les seves aplicacions en dues grans etapes o àmbits de repercussió: la diferència entre el daguerreotip com a eina de reproducció servil *versus* el potencial artístic del calotip (fotografia sobre paper) que sacrificarà el detall en favor d'una major aproximació a l'esfera artística.<sup>12</sup>

De totes maneres, l'aportació de Wey no es limitarà a aconsellar les revisions del text de Figuiet, sinó que publicarà també l'article *Comment le soleil est devenu peintre: Histoire du daguerréotype et de la photographie*<sup>13</sup>, publicat el 1853, que resultarà fonamental per a la fundació de la historiografia francesa i per a l'escissió teòrica entre els defensors de la fotografia com a art i els seus detractors (encapçalats per Charles Baudelaire<sup>14</sup>), diatriba que s'emmarca dins d'aquest context de "vulgarització" literària de la fotografia com a base de la historiografia francesa.

### **Primera història tècnica de la fotografia.**

Tot i la proliferació de textos eminentment tècnics que apareixen en el marc de l'eufòria que desperta l'aparició de la fotografia, podriem considerar com a primera història tècnica pròpiament dita el llibre *Geschichte der Photographie*, publicat el 1905<sup>15</sup>, basat en la publicació del tractat de 1891 *Geschichte der Photochemie und*

---

<sup>12</sup> L'any 1848 David Octavius Hill havia escrit en una carta a Mr. Bicknell, 17 de gener del 1848; trad. lliure, Rochester (Nova York), Georges Eastman House, "La superfície rugosa i la textura desigual en el paper són la causa de que el calotip falli en detalls respecte el procés de la daguerrotípia: i aquesta és la seva verdadera vida. Es tracta de l'obra imperfecta d'un home, i no de la perfecta i molt disminuïda obra de Déu."

<sup>13</sup> Francis Wey «Comment le soleil est devenu peintre: Histoire du daguerréotype et de la photographie», *Musée des familles*, vol. XX, juny 1853, pp. 257–265, juliol 1853, pp. 289–300.

<sup>14</sup> L'atac frontal de Baudelaire cap a les pretensions artístiques de la fotografia es materialitza en l'article que publica en motiu de la inclusió de la fotografia al costat de les Belles Arts al Saló de París de 1859, «El público moderno y la fotografía» que es pot consultar actualment en la revista *Archivos de la Fotografía*, traducció lliure, Zarautz, Photomuseum, Argazki Euskal Museoa, vol. I, # 2, 1995, pp. 55–62: "En matèria de pintura i d'escultura, el Credo actual de la gent de societat, sobretot a França [...] és aquest: "Crec en la naturalesa i no crec més que en la naturalesa". Així, la indústria que ens donés un resultat idèntic a la naturalesa, seria l'art absolut. Un Déu venjatiu ha acollit els desitjos d'aquesta multitud. Daguerre ha estat el seu Messies. I aleshores van dir: "Ja que la fotografia ens dóna totes les garanties desitjables d'exactitud (¡Això creuen els insensats!), l'art és la fotografia". A partir d'aquest moment, la inmundat societat es va llençar com un sol Narcís, per contemplar la seva trivial imatge sobre el metall. Una bojeria, un extraordinari fanatisme es va apoderar de tots aquests nous adoradors del sol. [...]"

<sup>15</sup> Josef Maria Eder, *Geschichte der Photographie*, Halle, Knapp, 1905 (trad. anglesa: *The history of Photography*, Nova York, Dover, 1978)



*Photographie von Altertum bis in die Gegenwart* (Història de la fotoquímica i de la fotografia de l'Antiguetat a l'actualitat) del catedràtic de química austríac Josef Maria Eder (1855–1944). Especialitzat en química fotogràfica i fundador del *Institute for Photography and Reproduction Technics*, Eder, que havia estudiat ciència a Viena especialitzant-se en fotoquímica i fotografia, centra els seus esforços en delinear una primera història de la fotografia des del seu especial interès en els aspectes químics de la fotografia, que s'enmarca en la seva gran tasca d'investigació reflexada en 650 publicacions.

L'aportació més significativa d'Eder, al marge d'aquesta voluntat de construir història, és segurament el fet de que el propi punt de partida de l'obra (la vessant química de la fotografia) el porta a determinar com a precursor de la fotografia a Johann Heinrich Schulze, naturalista alemany que l'any 1721 descobreix el fenomen d'ennegritment de les sals de plata en contacte amb la llum solar que estarà a la base de totes les emulsions fotogràfiques. D'aquesta manera, també Eder inaugura amb la seva aportació les línees nacionalistes en la configuració de la història de la fotografia, situant al primer lloc de la cadena d'inventors a l'alemany Schulze i establint així una defensa germànica de la primacia de l'invent.

Tot i que la història traçada per Eder és una visió principalment tècnica de la fotografia (de fet, el propi autor l'enmarca com a parcel·la de la història tècnica general) es podria considerar el primer esforç per visualitzar cronològicament la successió d'esdeveniments científics i tècnics al voltant de la fotografia i crear un relat que abarca tres quarts de segle d'innovacions i aportacions en aquest terreny.

### **Els conflictes nacionalistes en la genealogia de l'invent. .**

La rèplica a la línia nacionalista germànica d'Eder apareixerà de la mà del francès Georges Potonniée, que en un esclat de *chauvinisme* dedicarà la seva *Histoire de la découverte de la Photographie*, publicada el 1925<sup>16</sup>, a la defensa i exaltació del paper de França en la consecució de l'invent fotogràfic. L'obra, orientada en la voluntat de desacreditar el paper d'Anglaterra i Alemanya en la genealogia de l'invent, es basarà particularment en les aportacions de Nicéphore Niépce al qual Potonniée atribuirà tots els mèrits del descobriment, tot i que, seguint la defensa nacionalista, admetrà les necessàries aportacions de Daguerre per a la consecució de l'invent i fins i tot el paper d'Hippolyte Bayard, el gran perdedor en la lluita pels primers llocs. El posicionament de Potonniée respecte la polèmica col·laboració entre Niépce i Daguerre i les diferents aportacions de cada un al descobriment de la fotografia determina el primer lloc per a Niépce però reconeix la importància de l'associació Niépce–Daguerre:

El daguerreotip surt de l'heliografia. La ressenya enviada per Nicéphore al seu soci descriu les manipulacions del daguerreotip, de les quals només les substàncies han estat canviades. Entre aquests dos processos i per anar de l'un a l'altre, quin camí va seguir

---

<sup>16</sup> Georges Potonniée, *Histoire de la découverte de la Photographie*, París, Paul Montel, 1925. Reedició facsímil: París, Jean Michel Place, 1989, i N.Y., Arno Press, 1973.

Daguerre? Sobre això no en sabem res, ja que Daguerre només va donar a Arago algunes explicacions incompletes.<sup>17</sup>

Aquesta contundent afirmació de Potonniée respecte a un tema tant polèmic en l'època dibuixarà un model repetitiu en la historiografia clàssica de la fotografia, basat en la defensa del paper compartit en el descobriment *versus* el tradicional model de l'inventor individual.<sup>18</sup> Podríem afirmar que Potonniée consolida amb la seva *Histoire de la découverte de la Photographie* les bases de la historiografia de la fotografia francesa.

### **Primers vincles de la història de la fotografia amb la història de l'art.**

Tot i que, tal i com hem vist en els punts anteriors, els primers passos de la historiografia de la fotografia estan destinats en gran mesura a solventar la lluita pels primers llocs en la genealogia de l'invent, el segle XX, i especialment la dècada dels anys '30 (dècada fonamental pel canvi de registre en la historiografia de la fotografia), relegarà les qüestions de la propietat de l'invent a un pla més secundari i proposarà per primera vegada noves perspectives per a la construcció d'una història de la fotografia. Aquest gir substancial reflecteix per altra banda el creixement d'una concepció de la fotografia no només deutora de l'èmfasi modernista en la interpretació de la fotografia com a art, sinó també com a vector estructural de la memòria i la cultura.<sup>19</sup>

Aquest és especialment el cas de les aportacions de l'historiador de l'art austríac Heinrich Schwarz (1894–1974) que fonamentarà la seva història en la consideració de la fotografia com el mitjà visual més important de la nova era, consideració que el portarà a la recerca de camins per a la seva inclusió en la història més general de l'art.<sup>20</sup> De cara a traçar aquesta nova perspectiva de lectura de la història, Schwarz prendrà com a punt de partida el model d'historiografia de l'art de Alois Riegl i de l'escola vienesa, caracteritzada per la valoració de les arts menors en l'estudi dels períodes històrics de l'art. A través d'un rigorós examen dels diferents processos i tècniques, Schwarz iniciarà, en motiu de l'exposició que organitzarà per a la *Modern Gallery* el 1929, l'estudi de l'obra de David Octavius Hill i Robert Adamson (considerats ja en el període pictorialista com els iniciadors de la inclusió de la fotografia en l'esfera de l'art), que es materialitzarà en una monografia publicada a Leipzig, *David Octavius Hill, Meister der Photographie*<sup>21</sup> el 1931, la primera sobre un fotògraf feta per un historiador de l'art.

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 169, traducció lliure.

<sup>18</sup> André Gunthert, «L'inventeur inconnu: Louis Figuiet et la constitution de l'histoire de la photographie française», *Études photographiques*, num. 16, may 2005, p. 6–18.

<sup>19</sup> John Hannavy (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, NY, Routledge, Taylor & Francis Group, 2007, vol. I, p. 666.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 348

<sup>21</sup> Heinrich Schwarz, *David Octavius Hill, der Meister der Photographie*, Leipzig, Mit 80 Bildtafeln, 1931 (ed. ang: *David Octavius Hill, Master of Photography*, Londres, George C. Harrap & Co, 1932).

A aquest primer treball pioner en la consideració de la interrelació entre fotografia i art el segueixen altres estudis de fotògrafs del segle XIX en la mateixa línia discursiva, línia que tindrà una gran influència tant a Europa com a Estats Units, país en el qual l'autor viurà a partir de la dècada dels '40 desenvolupant allà la seva tasca investigadora en museus i universitats.<sup>22</sup> Per altra banda, el seu interès en aquesta interrelació el portarà a centrar també part de les seves investigacions en l'ús per part dels pintors dels dispositius prefotogràfics (com la càmera obscura o la càmera lúcida de William Hyde Wollaston), ús percebut per l'autor com una visió 'proto-fotogràfica' anunciadora de les relacions entre ambdós mitjans des de la pròpia aparició de la fotografia.<sup>23</sup>

Amb la seva línia d'investigació Schwarz inaugura una nova manera de fer història de la fotografia que abandonarà la història dels processos i la tècnica per abordar, des de diversos punts de vista i a través de diferents autors, la història de les imatges i el seu significat.

### **Una nova perspectiva alliberada de les “tensions històriques”.**

L'aportació de Walter Benjamin (1892–1940) en la historiografia de la fotografia a través de la seva obra *Kleine Geschichte der Photographie*<sup>24</sup> (Petita història de la fotografia), publicada el 1931, segueix l'estela inaugurada per Schwarz en la mesura en què estableix el seu criteri de valoració en funció de la relació entre fotografia i art. Benjamin manifesta clarament en la seva revisió la voluntat de construir una visió “descarregada de les tensions històriques”<sup>25</sup> pròpies dels inicis de la fotografia que una mirada distanciada en el temps respecte l'origen de la fotografia pot proporcionar.

La història de la fotografia plantejada per Benjamin és pròpiament un article, publicat en tres entregues successives (el 18 i 25 de setembre, i el 2 d'octubre de 1931) en el setmanari *Die literarische Welt*. Article en el qual l'autor no elabora una història tradicional de la fotografia entesa com a estructuració d'una cronologia de les diferents aparicions de tècniques i autors, sinó que estableix un criteri de valoració de l'autèntica fotografia (que identifica en les pràctiques artístiques del segle XIX) a partir d'una avaluació de la seva capacitat de preservar l'aura primitiva, “una trama molt especial d'espai i temps: la irrepensible aparició d'una llunyania, per molt aprop que pugui trobar-se”<sup>26</sup>. L'aportació de Benjamin constitueix una crònica de la pèrdua de

---

<sup>22</sup> Marie-Loup Sougez (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 19

<sup>23</sup> Part de la seva obra es pot consultar en l'edició tardana de William. E. Parker (ed.), *Art and Photography: Forerunners and Influences. Selected Essays by Heinrich Schwarz*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1987.

<sup>24</sup> Apareguda originalment en la revista literària *Die literarische Welt*, fundada per Willy Haas.

<sup>25</sup> Walter Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía», *Sobre la fotografía*, edició de José Muñoz Millanes, trad. Iliure, València, Pre-textos, 2004, p. 53.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 40

l'aura al llarg dels 90 anys de vida de la fotografia, crònica que el porta a sintonitzar amb les aportacions de Schwarz, considerant la manifestació de l'apogeu de la fotografia en l'activitat de Hill i Adamson, Julia Margaret Cameron i Nadar.<sup>27</sup>

És també en aquest text que Benjamin introdueix el concepte d'inconscient òptic, establint d'aquesta manera un dels trets més diferencials de la fotografia respecte la pintura. La càmera coneix de forma inconscient part d'un realitat que nosaltres no podem percebre sinó és a través de la seva mediació, i especialment tot el que té a veure amb el temps i amb l'instant d'aquest que l'ull és incapaç de fragmentar.

La naturalesa que parla a la càmera és diferent de la que parla a l'ull; diferent sobretot perquè, gràcies a ella, un espai constituït inconscientment substitueix l'espai constituït per la consciència humana. No és difícil, per exemple, adonar-se (encara que només sigui a grans trets) de la manera de caminar de la gent, però segur que no sabem res de la seva actitud en aquesta fracció de segon en què s'allarga el pas. La fotografia, en canvi, la fa palesa amb els seus instruments auxiliars: la càmera lenta, les ampliacions. Només gràcies a ella tenim notícia d'aquest inconscient òptic, de la mateixa manera que de l'inconscient pulsional només en sabem gràcies al psicoanàlisi.<sup>28</sup>

L'assaig de Benjamin constitueix una revisió de la proposta de Schwarz i recull la nova perspectiva d'inclusió de la fotografia al terreny de les arts al mateix temps que la situa al centre de la cultura. Val la pena recordar que les aportacions de Schwarz i Benjamin en relació amb la inclusió de la fotografia al món de l'art (i com a conseqüència, de la història de la fotografia en la història de l'art) no són autònomes i espontànies sinó que responen a un període fotogràfic d'assentament de la fotografia com a art. Perquè si bé els seus escrits apareixen en la dècada dels anys '30, podríem considerar aquesta com la culminació d'un procés iniciat en la primera dècada del segle XX de ple reconeixement de la fotografia com a llenguatge artístic *per se*.

Des de la campanya de maduració i emancipació de la fotografia com a mitjà d'expressió autònom encapçalada per Alfred Stieglitz a principis del segle XX la fotografia serà entesa universalment com a disciplina independent i singularment diferenciada respecte de la resta de les arts visuals. Un cop superada la seva primera etapa de formació i desenvolupament i els seus primers tantejos dins del panorama artístic internacional al llarg del segle XIX, l'empresa fotogràfica, curatorial, editorial i propagandística d'Alfred Stieglitz a Nova York deixarà establertes les bases per a la concepció universal de la fotografia deslligada del seu vincle decimonònic amb la pintura i forjada com a disciplina artística independent.<sup>29</sup> Totes les reformulacions

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 22

<sup>28</sup> Walter Benjamin, «Pequeña historia de la fotografía» en *Sobre la fotografía*, edició de José Muñoz Millanes, trad. Iliure, València, Pre-textos, 2004, pp. 26-28

<sup>29</sup> Aquest gir conceptual plantejat per Stieglitz s'anirà consolidant a través de la labor que durà a terme en les seves galeries i revistes (entre les quals destaquen la galeria anomenada "291" i *Camera Work*) i a partir de l'obra d'una sèrie d'autors que acabaran definint el que actualment coneixem com a "*Straight photography*", és a dir, fotografia directa. Directa en el seus pressupòsits conceptuals i temàtics (la fotografia ha de fer necessàriament referència a la realitat circumdant, moderna i canviant) i tècnics (la fotografia ha de posar de manifest la seva procedència mecànica a través de la puresa tècnica). Per a més informació sobre la labor de Stieglitz en la consecució de la fotografia purista, veure AA.DD., *New York et l'art moderne: Alfred Stieglitz et son cercle (1905-1930)*, catàleg d'exposició (París, musée d'Orsay, 18

posteriors al voltant de la fotografia posaran èmfasis en la seva capacitat artística autònoma i en les seves qualitats diferencials.

### L'aparició d'un nou model.

Si bé les bases de la historiografia, tal i com hem vist fins ara, s'estableixen al continent europeu, amb una predominança del paper de França, és a Estat Units, i vinculada amb les activitats del MoMA, on neix en mans de Beaumont Newhall (1908–1993) la primera gran història de la fotografia. Beaumont Newhall, llicenciat en història de l'art, té un paper molt significatiu no només en la historiografia de la fotografia sinó també en la labor museística del MoMA en relació a la fotografia i en el naixement del Departament de fotografia del mateix museu. Després de treballar un primer any com a bibliotecari, Alfred H. Barr, primer director del museu inaugurat el 1929, especialment interessat en l'art contemporani del seu temps i en el paper de la fotografia en entorns artístics, proposà a Newhall el comissariat d'una exposició de fotografia, que quasi s'acostava aleshores al seu centenari d'existència, per a la consecució de la qual donava al jove bibliotecari absoluta llibertat d'acció. Aquest encàrrec és fonamental per a la historiografia de la fotografia perquè és a partir d'aquest que Newhall es planteja estructurar l'exposició duent a terme un "examen del mitjà [fotogràfic] des dels seus orígens fins a l'actualitat"<sup>30</sup> que sorgeix de la voluntat de dotar la fotografia d'un sentit eminentment històric centrat en un recorregut cronològic per totes les aplicacions i pràctiques del mitjà. Tot i les microvisions històriques treballades pels autors anteriors, la fotografia no havia estat encara mai analitzada des d'un punt de vista tant exhaustiu i incloent que permetés no una mirada parcial (sobre la fotografia tècnica, o artística o sobre la seva genealogia) sinó un recorregut global de tota la producció fotogràfica fins al moment.

L'exposició *Photography: 1839–1937*, presentada el 1937 i itinerant durant dos anys per diverses ciutats americanes, va tenir un gran èxit d'acollida, èxit en part responsable de la creació l'any 1940 del Departament de fotografia del museu, del qual Newhall, juntament amb la seva dona i col·laboradora Nancy Newhall, en va ser conservador.

Fruit d'aquesta exposició, va aparèixer el 1937 un catàleg que serà la base utilitzada per Newhall per a l'elaboració del seu llibre *The History of Photography, from 1839 to the present*<sup>31</sup>, aparegut l'any 1949 i revisat el 1964 i el 1982. Tot i que aquest llibre és concebut durant l'estada de Newhall a Rochester com a director de la *George Eastman House* i ja fora de l'àmbit del MoMA, l'obra és evidentment deutora de la promoció de la fotografia feta des del museu a partir d'una sèrie d'activitats museístiques que

---

octubre 2004 – 16 gener 2005 / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 10 febrer – 16 maig 2005), París, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2004.

<sup>30</sup> Beaumont Newhall, citat per Marie-Loup Sougez, *Historia general de la fotografia*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 21.

<sup>31</sup> Beaumont Newhall, *The History of Photography, from 1839 to the present*, Nova York, MoMA, 1949 (ed. cast: *Historia de la fotografía. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983).

culminaran amb l'ascensió d'Edward Steichen com a director del Departament i l'organització de la seva mastodòntica exposició, *The Family of man*, el 1955.

Les fonts utilitzades per Newhall, tant per a l'elaboració del primer catàleg com per *The History of Photography, from 1839 to the present*, sorgeixen, per una banda, de publicacions anteriors com la d'Eder o Potonniée, i per l'altra, de les seves investigacions en diferents institucions de França i Anglaterra, que el porten a dur a terme, també per primera vegada, desplaçaments *in situ* a l'origen de la fotografia. Fruit d'aquestes investigacions i dels referents utilitzats la història presentada per l'autor no abandonarà la inclusió d'una història tècnica paral·lela a l'elaboració d'una història molt més àmplia del mitjà, fet que Newhall s'encarrega d'explicitar en el prefaci de l'obra que serveix d'introducció al llibre, i en el qual deixa establertes les claus per a la interpretació de la seva història:

Des de l'any 1839 la fotografia ha estat un mitjà vital per la comunicació i l'expressió. El creixement d'aquesta contribució a les arts visual és el tema d'aquest llibre. És la història d'un mitjà expressiu més que d'una tècnica [...] La fotografia és a la vegada una ciència i un art, i ambdós aspectes apareixen inseparablement lligats al llarg del seu prodigiós ascens, des de ser un substitut per a l'habilitat manual fins a ser una forma artística independent. La tecnologia de la fotografia apareix considerada en aquest llibre fins a on afecta al fotògraf. No s'ha formulat però cap intent d'explicar la teoria científica del procés fotogràfic.<sup>32</sup>

### **L'herència de l'esquema integral de Newhall.**

L'aparició de l'obra de Newhall és el punt de partida d'una sèrie de publicacions, que hereten i reproduïen l'esquema integral de Newhall desenvolupant una història de la fotografia que parteix de la seva prehistòria (els primers passos en l'evolució de la càmera obscura, els antecedents renaixentistes, els instruments òptics de finals del segle XVIII i les aportacions químiques que permetran la consecució del nou mitjà a principis del segle XIX) per arribar a la fotografia contemporània en relació amb cada una d'aquestes publicacions. En totes elles, la fotografia està ja plenament concebuda com a disciplina artística, sense oblidar però totes les altres aplicacions (científiques, socials, etc) derivades de l'aparició del nou mitjà. La proposta de Newhall deixa una forta empremta en la manera de concebre i plantejar la història de la fotografia, que haurà d'esperar a aportacions molt més recents per presenciar un canvi de model.

Dins dels múltiples hereus de Newhall cal destacar les aportacions de Raymond Lécuyer, *Histoire de la Photographie*, 1945, de Peter Pollack, *History of Photography: from the Earliest Beginnings to the Present Day*, 1958, d'André Vignau, *Brève Histoire de l'art, de Niépce a nos jours*, 1963 i la d'Emmanuel Sougez, *La Photographie. Son histoire. Son univers* (1968-1969), totes elles visions sintètiques i divulgatives.

---

<sup>32</sup> Beaumont Newhall, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, 2a edició, p.

Dins d'aquesta eclosió, la publicació més important derivada de les aportacions de Newhall és segurament l'obra de Helmut Gernsheim (1913–1995), que amb la col·laboració de la seva dona Alison, presenta l'any 1955 *The history of photography from the earliest use of the camera obscura in the eleventh century up to 1914*<sup>33</sup>, revisada i augmentada el 1969<sup>34</sup>.

Com pràcticament la majoria d'autors que en aquesta època es plantegen la realització d'una història de la fotografia, Gernsheim, nascut a Munich, era llicenciat en història de l'art, especialitzant-se posteriorment tant en la història com en la pràctica de la fotografia. Després de traslladar-se a Londres l'any 1937, i durant la segona guerra mundial (el 1942), Gernsheim va esdevenir el fotògraf *del Warburg Institute*. Durant aquest mateix període Gernsheim es va casar amb Alison Eames, que a partir d'aquell moment jugaria un paper fonamental com a col·laboradora en les seves aportacions, iniciades a partir del contacte de Gernsheim amb Newhall, el qual no només el va introduir en la investigació històrica sinó també en la labor del col·leccionista. Aquesta tasca, en la que Gernsheim destaca com a pioner, va ser desenvolupada per l'autor des de 1945 i durant dues dècades en les quals va construir una de les col·leccions de fotografia privada més importants del moment.

És justament en el marc de l'energia que l'autor va dedicar al creixement de la seva col·lecció, que podem situar un dels fets més significatius de l'aportació de Gernsheim en la historiografia de la fotografia: el descobriment i adquisició, l'any 1952, de la primera imatge conservada en la història de la fotografia (llargament perduda durant tot aquest temps) realitzada per Nicéphore Niépce el 1826: *Point de vue pris d'une fenêtre du Gras*. Aquesta heliografia, de l'existència de la qual Gernsheim en tenia constància, s'havia perdut i el matrimoni Gernsheim, que remuntava la pista de les heliografies portades per Niépce a Anglaterra el 1827, no en trobava cap pista del seu rastre després de 1898, data en què els seus propietaris l'havien prestat per a la famosa exposició al *Crystal Palace* de Londres. Després de 6 anys d'investigació, l'heliografia de Niépce va ser trobada al fons d'un bagul particular, entre d'altres objectes personals.

El seu redescobriments per part dels Gernsheim demostrava l'aparició de la fotografia en mans de Niépce 11 anys abans dels primers daguerreotips i 9 anys abans de les imatges de Fox Talbot, fet que constata l'arbitrarietat de la tan publicitada data de naixement del daguerreotip el 1839 (data que responia a l'aparició dels textos de Fox Talbot i de l'explicació del procés per part de Daguerre). L'importància d'aquesta troballa no només avançava la data d'aparició de la fotografia sinó que també situava Niépce al capdavant de les investigacions sobre fotografia.

---

<sup>33</sup> Helmut Gernsheim, *The history of photography from the earliest use of the camera obscura in the eleventh century up to 1914*, London, New York, Toronto, Geoffrey Cumberlege/Oxford University Press, 1955.

<sup>34</sup> Aquesta nova edició es va publicar sota el títol *The History of Photography, from the Camera Obscura to the Beginning of the Modern era*, London, Thames & Hudson; New York, McGraw Hill, 1969.

El malson de la seva existència en un bagul s'ha acabat [...] Georges Potonniée tenia raó. Finalment vostè serà reconegut com l'inventor de la fotografia. Aquesta imatge ho demostrarà a tot el món.<sup>35</sup>

Al marge d'aquesta aportació fonamental en la historiografia de la fotografia, que ens demostra la tasca de Gernsheim com a autèntic historiador, l'autor va seguir explorant aquest terreny al llarg d'una exhaustiva producció a través d'una trentena de publicacions monogràfiques, més de 200 articles i el comissariat de diverses exposicions (entre les quals destaca *Masterpieces of Victorian Photographs*, el 1951). Aquest intens procés d'adquisició<sup>36</sup>, recerca i investigació, ens permet considerar la figura de Gernsheim com una peça fonamental en el desenvolupament de la historiografia moderna, més enllà de la petjada i de l'impuls determinant inicial que Newhall deixa en el plantejament de l'obra *The History of Photography, from the Camera Obscura to the Beginning of the Modern era*.

### **La visió modernista de la història: la fotografia autoreflexiva de Szarkowski.**

L'aportació de John Szarkowski (1925–2007), historiador de l'art i fotògraf, és només comprensible en el marc de la labor de Beaumont Newhall, a partir de la qual el nou director del departament de fotografia del MoMA i successor de Steichen portarà la construcció d'una història de la fotografia sota el paradigma de la modernitat fins al seu punt més àlgid.

Nomenat al nou càrrec el 1962, Szarkowski va desplaçar la visió desenvolupada pel seu antecessor Edward Steichen (fonamentada en el poder de la fotografia com a mitjà de comunicació massiva i en la fotografia de premsa) i va instaurar el retorn del model *newhallià* de la causalitat històrica, model a partir del qual va desenvolupar les directrius expositives i de la col·lecció del museu<sup>37</sup>.

La història narrativa de la fotografia heretada de Newhall va ser l'eix vertebral de les publicacions de Szarkowski, entre les quals destaquen *The Photographer's Eye*<sup>38</sup>, del 1966, *Looking at Photographs*<sup>39</sup>, el 1973, i *Mirrors and Windows: American*

---

<sup>35</sup> Helmut Gernsheim, «The 150th Anniversary of Photography», *History of Photography*, trad. Iliure, Vol. I, No. 1, gener del 1977.

<sup>36</sup> L'extensa Col·lecció Gernsheim va ser finalment adquirida per la Universitat de Texas, el 1964, per expressa voluntat del seu propietari que va voler cedir la imatge de Niépce, *Point de vue pris d'une fenêtre du Gras*, abans de que aquesta fos tassada al mercat de col·leccionisme de fotografia.

<sup>37</sup> Marta Braun, «Beaumont Newhall et l'historiographie de la photographie anglophone», *Études Photographiques*, # 16, maig 2005, pp. 19–31 (En línia des del 01 octubre del 2008. URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/index714.html>. Consultat el 20 de desembre del 2008).

<sup>38</sup> John Szarkowski, *The Photographer's Eye*, Nova York, MoMA, 1966.

<sup>39</sup> John Szarkowski, *Looking at Photographs*, Nova York, MoMA, 1973.



*Photography Since 1960*<sup>40</sup>, del 1978, que van culminar la consecució d'una història basada en el model modernista de l'aparició successiva i diacrònica dels grans mestres de la fotografia, sota la tesis, provinent també de Newhall, d'una fotografia entesa com a singularitat autònoma dins el curs històric de la producció d'imatges de tot tipus.<sup>41</sup> Sota aquest nou prisma interpretatiu, Szarkowski desvinculava la fotografia de la cadena de condicionants històrics, tècnics, polítics, socials, culturals i artístics que n'havien propiciat el seu impuls i, portant el posicionament de Newhall fins a les últimes conseqüències, reduïa la seva història a un procés de conscienciació de la seva essència a partir del qual les imatges eren valorades en funció únicament de la plasmació d'aquesta essència en un interès formal. El paper de l'historiador passava a centrar-se en el paper del descobridor d'aquest principi, a través del qual el propi Szarkowski va treure a la llum obres d'autors com Henri Lartigue i en va exaltar d'altres contemporànies com Diane Arbus, Gary Winogrand i Lee Friedlander (els quals van anar sent inclosos successivament en les noves versions de la història de la fotografia de Newhall, dibuixant així el fil conductor d'una visió historicista començada pel primer i consumada per Szarkowski).

La nova proposta autoreflexiva de Szarkowski quedava fonamentada en la concepció d'una història de la fotografia com a "procés autàrtic format per la descoberta progressiva de les possibilitats de la forma fotogràfica"<sup>42</sup>. El seu càrrec com a conservador de fotografia al MoMA (càrrec que desenvolupà des del 1962 fins el 1991) va determinar durant més de 20 anys les orientacions de la fotografia americana contemporània a través del comissariat de 160 exposicions i diverses publicacions.<sup>43</sup>

### **La perspectiva dels historiadors de l'art.**

Com a conseqüència de les aportacions anteriors la dècada dels '60 serà especialment fructífera pel que fa a la proliferació d'anàlisis que, escrits per historiadors de l'art, aporten una visió en profunditat al voltant de les relacions entre art i fotografia. Relacions que després de ser tenses durant més d'un segle gaudiran per primera vegada del reconeixement del seu caràcter simbiòtic, lluny de la dependència proclamada al segle XIX de la fotografia respecte la pintura. Per tal de redibuixar aquesta història d'interrelacions, aquest autors es plantejaran per primera vegada la influència determinant de la fotografia en el camp de la pintura, més enllà d'haver suposat per aquesta una alliberació de l'esclavatge de la representació, del qual la pintura havia quedat despresada des de l'aparició del nou mitjà. Dins d'aquesta proliferació d'obres sota un mateix punt de vista són especialment rellevants les de

---

<sup>40</sup> John Szarkowski, *Mirrors and Windows: American Photography Since 1960*, catàleg de l'exposició, Nova York, MoMA, 26 de juliol – 2 d'octubre, 1978.

<sup>41</sup> Marta Braun, «Beaumont Newhall et l'historiographie de la photographie anglophone», *Études Photographiques*, # 16, maig 2005, pp. 19–31 (En línia des del 01 octubre del 2008. URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/index714.html>. Consultat el 20 de desembre del 2008).

<sup>42</sup> Joel Eisinger, *Trace and Transformation: American Criticism Of Photography In The Modernist Period*, traducció lliure, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1995, p.225.

<sup>43</sup> Marta Braun, «Beaumont Newhall et l'historiographie de la photographie anglophone», en *Études Photographiques*, # 16, Mai 2005, pp. 19–31.

Coke van Deren, *The painter and the Photograph, from Delacroix to Warhol*<sup>44</sup>, del 1964, el llibre d'Otto Stelzer, *Kunst und Photographie: Kontakte Einflüsse. Wirkungen*<sup>45</sup> (Art i Fotografia: Contactes, influències i efectes), del 1966, i la d'Aaron Scharf, *Art and Photography*<sup>46</sup>, del 1968.

Aquesta última destaca especialment per la proposta d'Aaron Scharf que presentava per primera vegada les influències de la fotografia en la consecució del moviment impressionista, amb un anàlisi exhaustiu del cas d'Edgar Degas, autor fortament vinculat a l'ús de la fotografia. Scharf delimitava fins a quin punt el coneixement per part de Degas de les cronofotografies d'Eadweard Muybridge i dels nous enquadraments i punts de vista de la fotografia, havia determinat un canvi de llenguatge compositiu en la pintura impressionista, que incorporava per primera vegada la noció d'un fora de camp (a través de la pintura d'escenes tallades que emulaven les representacions instantànies en mans de fotògrafs aficionats), punts de vista picats i contrapicats, i que plasmava progressions cinemàtiques i instants casuals.

La perspectiva dels historiadors de l'art suposa un avanç significatiu en la historiografia de la fotografia en la mesura en què instauren el reconeixement del seu paper determinant en la història de l'art.

### **Una nova línia d'interpretació: la lectura de la fotografia sota el prisma de la història social.**

Tot i que la interpretació de la fotografia sota el punt de vista de la sociologia es consolida als anys 60 i 70, cal buscar les seves arrels l'any 1935, quan, paral·lelament a les aportacions de Schwarz i Benjamin, la fotògrafa i historiadora Giselle Freund, nascuda a Alemanya però resident a França, realitzà la seva tesi doctoral, presentada l'any següent, que sota el títol *La photographie en France au dix-neuvième siècle: Essai de sociologie et d'esthétique*<sup>47</sup>, ofería per primera vegada una lectura de la història de la fotografia elaborada a través dels seus coneixements de sociologia.

Aquesta primera aproximació determinant per a la formació d'una visió social de la fotografia va acabar de consolidar-se amb la revisió que la pròpia autora va fer de la seva obra que la va portar a publicar *Photographie et Société*<sup>48</sup>, el 1974, obra que suposava una aproximació a certes etapes de la història de la fotografia amb la

---

<sup>44</sup> Coke van Deren, *The painter and the Photograph, from Delacroix to Warhol*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1964.

<sup>45</sup> Otto Stelzer, *Kunst und Photographie: Kontakte Einflüsse. Wirkungen*, Munich, R. Piper & Co, 1966.

<sup>46</sup> Aaron Scharf, *Art and Photography*, Londres, Allen Lane The Penguin Press, 1968 (ed. cast.: *Arte y fotografía*, Madrid, Alianza, 1974)

<sup>47</sup> Gisèle Freund, *La photographie en France au dix-neuvième siècle: Essai de sociologie et d'esthétique*, París, La Maison Des Amis Des Livres, 1936.

<sup>48</sup> Gisèle Freund, *Photographie et Société*, París, Éditions du Seuil, 1974 (ed. cast.: *La fotografía como documento social*, trad. lliure, Barcelona, Gustavo Gili, 1976).

voluntat de “dilucidar la història de la societat contemporània, a fi de demostrar les relacions que provoquen una mútua dependència entre les expressions artístiques i la societat, i de quina manera les tècniques de la imatge fotogràfica han transformat la nostra visió del món”<sup>49</sup>.

Seguint l'estela iniciada per Freund, l'any 1965 Pierre Bourdieu va publicar *An art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie*<sup>50</sup>, assaig que constituïa una nova aportació en una mirada social cap a la fotografia. En aquesta ocasió, el conegut sociòleg plantejava un anàlisi dels usos populars de la fotografia i del paper d'aquesta en l'àmbit familiar, arribant a la conclusió de que, lluny de la creença de l'espontaneïtat de la fotografia fora de l'esfera de l'art, les regles d'aquest comportament estan absolutament estructurades i segueixen patrons convencionals que responen a la manifestació del transfons social que està a la base de tota pràctica de representació.

Comprendre adequadament una fotografia [...] no és només recuperar les significacions que *proclama* (és a dir, en certa mesura, les intencions explícites del seu autor), és també desxifrar l'excedent de significació que *revela*, en la mesura en què participa de la simbòlica d'una època, d'una classe o d'un grup artístic.<sup>51</sup>

Tot i que aquests dos textos no tenien una voluntat historicista en quant a la construcció d'un relat que presentés totes les manifestacions de la fotografia des de la seva aparició, el punt de vista que aporten és fonamental per entendre fins a quin punt quedava a partir d'aquí desvirtuada la proposta de Szarkowski i obertes les portes per a una interpretació de la fotografia en relació amb el seu marc històric i els seus contextos socials.

### **L'impacte de la teoria francesa en la historiografia de la fotografia.**

A partir de les publicacions anteriors, podem constatar com la dècada dels anys '70 va ser especialment fructífera per a l'aparició de noves veus que replantejaven els models d'historiografia assentats especialment des del MoMA. Una vegada més, no podem aïllar l'aparició d'aquestes propostes respecte la realitat d'una fotografia que s'havia obert camí en un emergent mercat i que s'havia infiltrat de manera molt significativa en universitats i ensenyaments. Aquesta nova situació va generar l'aparició de diferents discursos que tenien com a meta de la seva lluita la visió estetitzant del modernisme i de la seva vessant institucional reflectida en la figura del museu, discursos que es nodrien de la influència de la teoria francesa en les

---

<sup>49</sup> Gisèle Freund, *La fotografía como documento social*, trad. Iliure, Barcelona, Gustavo Gili, 1976, p.9.

<sup>50</sup> Pierre Bourdieu, *An art moyen: Essai sur les usages sociaux de la photographie*, París, Ed. Minuit, 1965.

<sup>51</sup> Pierre Bourdieu, *Un arte medio: Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, trad. Iliure, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p.44.

seves diferents vessants: la semiòtica, l'estructuralisme, el psicoanàlisi i la lingüística, entre d'altres.<sup>52</sup>

Una de les manifestacions més clares d'aquestes influències la podem trobar en la revista *October* que, constituïda com un nou aparell crític, centrava el seu anàlisi en les interaccions entre art i societat que regeixen les pràctiques artístiques. Utilitzant la fotografia per destruir la caduca proposta del modernisme, una sèrie d'autors entre els quals destaca Rosalind Krauss, van preparar el terreny teòric per a l'aparició posterior del postmodernisme.

La proposta de Krauss, que suposa una rèplica contundent a la visió *szarkowskiana*, va aparèixer a partir de la recopilació i publicació dels assajos de la crítica d'art nord-americana publicats des dels anys 70 en relació a la fotografia com a objecte teòric. Al llarg de la seva anàlisi, Krauss qüestiona l'aplicació dels conceptes d'autor i obra provinents de la història de l'art a la història de la fotografia. L'autora s'oposa a la translació d'uns mateixos criteris de valoració i estructuració de la història de l'art a la fotografia, translació que s'ha dut a terme sense tenir en compte l'especificitat del que és "fotogràfic" i que es basa principalment en l'estatut mercantil inseparable de la fotografia. Krauss proposa un nou enfoc que considera la funció i usos de la fotografia al llarg de la història derivats dels diferents contextos sociopolítics sota els quals s'ha anat desenvolupant, i nega la puresa del mitjà fotogràfic. Sota aquest nou prisma, analitza diverses manifestacions fotogràfiques com la Nova objectivitat, el Surrealisme o les propostes de la Bauhaus.

### **Altres perspectives a la llum de la crítica postmodernista.**

Amb les noves propostes vingudes de nord Amèrica als anys 70, el panorama queda preparat perquè una dècada després (dècada en què apareix l'última edició de la història de Newhall) i ja en el marc del postmodernisme, apareguin una sèrie de veus reconegudes en el panorama internacional que utilitzen la fotografia per a debatre les pròpies qüestions del postmodernisme i que dibuixen noves revisions del fet fotogràfic a través d'un examen de les seves condicions històriques i ideològiques. Entre aquestes noves veus dels anys '80 destaquen les de Susan Sontag, *On Photography*<sup>53</sup>, del 1973, Roland Barthes, *La Chambre claire: Notes sur la*

---

<sup>52</sup> Marta Braun, «Beaumont Newhall et l'historiographie de la photographie anglophone», *Études Photographiques*, # 16, Maig 2005, pp. 19-31.

<sup>53</sup> Susan Sontag, *On Photography*, Nova York, Farrar, Strauss & Giroux, 1973 (trad. cast.: *Sobre la fotografia*, Barcelona, Edhasa, 1996).

*photographie*<sup>54</sup>, del 1980, Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Photographie*<sup>55</sup>, del 1983 i Philippe Dubois, *L'acte photographique*<sup>56</sup>, del 1983.

Tot i la transcendència de cada una d'elles, la que segurament va tenir un impacte a més gran escala, i no només en els sectors de la teoria especialitzada, va ser l'obra de Susan Sontag, la repercussió de la qual queda palesa en el premi a la crítica que va guanyar l'any 1977, el National Book Critic's Circle, i en la seva posició entre els 20 llibres més llegits el mateix any. Aquest fet responen segurament al caràcter de l'estudi plantejat per Sontag, que des d'una visió independent i al marge del *establishment* de la fotografia<sup>57</sup> (tal i com va pronunciar ella mateixa en una conferència al Wellesley College el 1975), abordava les contradiccions que regnen en un món fotogràfic on hi tenen cabuda des de pràctiques artístiques fins a rituals de matrimoni, pornografia i pràctiques populars. Aquest ventall conformava una aproximació a la fotografia des de les seves problemàtiques ètiques i estètiques, a través de l'anàlisi de l'obra d'autors tant rellevants com Alfred Stieglitz, August Sander o Diane Arbus. Sense una vocació historicista, l'obra ofería per primera vegada una àmplia visió de la pol·lució del món de la fotografia més enllà de la diversificació d'aplicacions i usos, passant a entendre la fotografia com una de les grans forces de la societat en la seva totalitat.

El llibre era el resultat de la recopilació de set assajos que l'autora havia anat publicant a *The New York Review of Books*, en la introducció del qual dibuixava ja el caràcter transversal de la fotografia:

Tot va començar amb un assaig sobre alguns dels problemes estètics i morals plantejats per la omnipresència de les imatges fotogràfiques; però com més pensava en el que són les fotografies, més complexes i suggestives les trobava.<sup>58</sup>

### **Noves propostes metodològiques per a l'estudi de la història.**

Les aportacions més recents en el terreny de la historiografia han incidit especialment en la proposta de noves metodologies d'estudi i d'enfoc, essencials per a una comprensió contemporània del desenvolupament de la fotografia. En aquest terreny, també els francesos han estat capdavanters, i especialment a partir de la proposta de Jean-Claude Lemagny i André Rouillé que es materialitzà finalment en la

---

<sup>54</sup> Roland Barthes, *La Chambre claire: Notes sur la photographie*, París, Cahiers du Cinéma, Éditions Gallimard, Éditions du Seuil, 1980 (trad. cast.: *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 1982).

<sup>55</sup> Vilém Flusser, *Für eine Philosophie der Photographie*, Gotinga, European Photography, 1983 (trad. cast.: *Hacia una filosofía de la fotografía*, México, Trillas, 1990).

<sup>56</sup> Philippe Dubois, *L'acte photographique*, Bruselas, Labor, 1983 (trad. cast.: *El acto fotográfico: De la representación a la recepción*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1986).

<sup>57</sup> Susan Sontag «Photography Within the Humanities» conferència al Wellesley College, Massachusetts, 1975.

<sup>58</sup> Susan Sontag, «Introducció», *Sobre la fotografía*, 1a ed., 4a reimpressió, Barcelona, Edhasa, 1996.

publicació l'any 1986 de l'*Histoire de la Photographie*<sup>59</sup>, obra apareguda en el marc de les celebracions del 150è aniversari de la fotografia. La innovació d'aquesta proposta estava basada particularment en una conscienciació de la impossibilitat de dur a terme una història de la fotografia des d'una sola veu, per la qual cosa els autors van reunir 17 especialistes cada un dels quals va escriure una part d'aquesta obra que es va convertir en una mirada col·lectiva i diversificada, alhora que amplíssima en coneixements. Els dos directors de l'obra, Jean-Claude Lemagny, conservador de la col·lecció de fotografia contemporània de la *Bibliothèque nationale*, i André Rouillé, professor d'història de la fotografia de la Universitat de París, van assumir la impossibilitat d'una construcció objectiva i total de la història, construcció que van substituir per la diversitat d'enfocs i perspectives que oferien els 17 especialistes integrants de l'equip i manifestada clarament en la introducció de l'obra:

Pensem que ha passat ja el temps en què un sol autor podia escriure tota la seva història. Almenys en la mesura en que no hem volgut escriure un gran manual, precisament perquè la fotografia constitueix un camp en el qual convé, no només instruir-se, sinó també interrogar-se.<sup>60</sup>

En aquesta mateixa línia, el professor d'història de la fotografia de l'*École du Louvre* i director del *Centre National de Recherche Scientifique*, Michel Frizot, va dur a terme el projecte editorial *Nouvelle Histoire de la Photographie*<sup>61</sup>, publicat l'any 1994, en el qual estructurava una història de la fotografia a partir de l'aportació de 34 especialistes (historiadors de la fotografia, de la premsa, dels mitjans de comunicació, filòsofs, conservadors, restauradors, etc.) que conformaven així una visió especialitzada de cada àrea i un conjunt altament polifònic i professional tant a nivell textual com de recerca d'imatges. Per altra banda, la proposta de Frizot contemplava una història de la fotografia des de la seva transversalitat intrínseca a través de les múltiples formes i aplicacions del nou mitjà al llarg de la història del seu paper en la societat, desvinculant-se d'aquesta manera d'una possible alienació amb la història de l'art. També en aquest sentit, la introducció de l'autor clarifica el punt de partida de l'obra:

[...] les il·lustracions no han estat triades per “representar” un fotògraf ni com a síntesis d'un “estil” (suposant que la noció d'estil en fotografia sigui vàlida com ho és en la pintura). [...] Per nosaltres és més important saber perquè la gent fotografia (bé o malament) que mostrar com fer bones fotografies.<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> Jean-Claude Lemagny i André Rouillé, *Histoire de la Photographie*, París, Bordas, 1986. [trad. cast: *Historia de la fotografía*, Barcelona, Alcor, 1988]

<sup>60</sup> Jean-Claude Lemagny, «Introducció» *Historia de la fotografía*, trad. Iliure, Barcelona, Alcor, 1988.

<sup>61</sup> Michel Frizot (ed.), *Nouvelle Histoire de la Photographie*, París, Bordas, 1994. [trad. ang: *History of Photography*, Köln, Könemann, 1998]

<sup>62</sup> Michel Frizot, «Introducció», *History of Photography*, trad. Iliure, Köln, Könemann, 1998.

## Les històries oblidades de la fotografia

Més recentment, i coincidint amb el canvi de segle, han aparegut noves històries que podríem emmarcar en els estudis postcolonialistes i de gènere, ja que s'estructuren a partir de les esferes oblidades de la societat occidental.

Naomi Rosenblum havia publicat anteriorment l'any 1984 una història universal de la fotografia (*A World History of Photography*<sup>63</sup>) per tal de proporcionar una contravisió de l'esteticisme de Newhall i Szarkowski, oferint una història que incloïa les produccions fotogràfiques no artístiques excloses en les històries dels autors anteriors i dibuixava la complexitat dels seus contextos. L'any 2000, i seguint la seva tasca d'ampliar els horitzons de les històries de la fotografia silenciades, l'autora va presentar *A History of women photographers*<sup>64</sup>, història a través de la qual examinava el paper de les dones i les seves aportacions en la fotografia des de la seva aparició, contraposant la història de la fotografia amb la història social de la dona i posant èmfasis en el fracàs d'una societat que no ha sabut donar-los el seu lloc. Per tal de poder presentar aquesta nova història conformada per 250 fotògrafes (des de Julia Margaret Cameron fins a la contemporània Annie Leibovitz) pertanyents tant a l'àmbit artístic com al professional, l'autora va haver de superar la dificultat de trobar les fotògrafes del segle XIX donada la pràctica habitual de firmes masculines en imatges fetes per dones.

Per altra banda, i en el marc de la intersecció dels estudis afroamericans i la fotografia, Deborah Willis va publicar també l'any 2000, *Reflections in Black: A history of black photographers 1840 to the present*<sup>65</sup>, que ofereix la que és segurament la més oblidada de les històries de la fotografia: la afroamericana. La autora rescata les fotografies produïdes des de 1840 per fotògrafs afroamericans, des de retratistes fins a fotoperiodistes i artistes contemporanis, que van aconseguir, amb la seva producció, contrarrestar els estereotips visuals sobre la seva comunitat generats per l'atmosfera de racisme imperant. D'aquesta manera, l'autora dibuixa l'ús polític i social de la fotografia i la funció de la càmera com a element de resposta que permet als veritables cronistes d'aquestes comunitats contradir les visions imposades des de la comunitat blanca dominant. Seguint la proposta de Roland Barthes, Willis es basa en una visió de la fotografia com a mitjà que presenta sempre una contaminació entre diversos discursos (la sociologia, la semiòtica, el psicoanàlisi etc.) i que ofereix una resistència desesperada a qualsevol sistema reductiu.

## L'estat actual de la qüestió: nous fronts oberts.

Actualment la historiografia de la fotografia segueix sent motiu de propostes metodològiques i d'aportacions que reflecteixen nous punts de vista, així com estudis

---

<sup>63</sup> Naomi Rosenblum, *A World History of Photography*, Nova York, Abbeville Press, 1984.

<sup>64</sup> Naomi Rosenblum, *A History of women photographers*, Nova York, Abbeville Press, 1994

<sup>65</sup> Deborah Willis, *Reflections in Black: A history of black photographers 1840 to the present*, Nova York, WW Norton & Co. Ltd, 2000.

cada vegada més especialitzats, com per exemple la visió sobre la fotografia espanyola de Joan Foncuberta en la publicació, *Fotografía: Crisis de Historia*<sup>66</sup>.

També aquest és el cas de la *Historia general de la fotografía*<sup>67</sup>, publicada el 2007 per Marie-Loup Sougez, que suposa un gran avenç no només per la clara estructura en què presenta i ordena les diferents manifestacions del mitjà fotogràfic al llarg de la història, sinó també per ser la primera obra en incorporar, en la seva introducció, un croquis de la pròpia historiografia que contempla les seves principals aportacions.

Dins d'aquest panorama actual és fonamental també la recent aparició de *Le vocabulaire technique de la photographie*, del 2008, en mans d'Anne Cartier-Bresson la neboda del famós fotògraf Henri Cartier-Bresson. Conservadora general del patrimoni i directora de l'*Atelier de restauration et de conservation des photographies de la Ville de Paris*, l'autora s'ha rodejat d'un equip de 33 especialistes (conservadors, historiadors, químics i físics) que han elaborat un anàlisi minuciós constituït finalment per 95 textos sobre els diferents procediments que conformen la història tècnica de la fotografia, i 52 sobre els seus usos, funcions i modificacions al llarg de la història. Aquest nivell d'especialització queda també traduït en unes reproduccions de fotografies en color fidels a l'estat de conservació de les imatges en el moment de la publicació del llibre el 2008. Tot i que el llibre es focalitza especialment en la naturalesa material de la fotografia i la funció de les imatges en cada procés de fabricació, és una obra de referència per la historiografia de la fotografia en tant que omple un buit existent en aquest camp que constitueix una de les parts fonamentals del desenvolupament del mitjà al llarg de la història.

Per altra banda l'estat de la qüestió està marcat actualment per un debat especialitzat que apunta a consolidar noves metodologies per a l'estudi de la imatge en el seu context històric, debat especialment liderat per Michel Frizot i per la seva defensa de la creació d'un nou mètode, que l'autor anomena "Fotologia". En la conferència «Por una metodología fotográfica», que Frizot va oferir al *Auditorio de la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México* el 2008 quedava palesa la seva proposta:

La fotografía té més de 170 anys i durant la seva història, mai s'ha parlat d'un mètode [...] Durant més d'un segle, la fotografia no va comptar amb un procediment a seguir, ja que no es concebia la seva importància [...] Va quedar fora de les consideracions filosòfiques, però avui, es té l'oportunitat de que es converteixi en un objecte antropològic [...] Avui s'ha de continuar amb una regla, perquè la relació entre la càmera i el fotògraf, evoluciona cada vegada més [...] el fet que la fotografia no comptés amb un mètode, es deu al fet que no comptava amb un estatus artístic, sinó que tenia més aviat l'estatus d'imatge popular, és a dir, el que els nord-americans anomenen avui *low art* [...] Quan es mira el fons d'una fotografia cal estudiar quins són els principis en els que ens hem d'endinsar.<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> Joan Foncuberta (ed.), *Fotografía: Crisis de Historia*, Barcelona, Actar, 2002.

<sup>67</sup> Marie-Loup Sougez (coord.), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007

<sup>68</sup> Michel Frizot, «Por una metodología fotográfica», conferència al Auditorio de la Coordinación de Humanidades de la Universidad Nacional Autónoma de México, trad. lliure, Mèxic, 22 d'abril del 2008.



Actualment, i en un panorama en el qual la història de la fotografia està ja plenament integrada en l'àmbit museogràfic i en l'ensenyament<sup>69</sup>, s'obren nous reptes per a afrontar, derivats de la implantació de la imatge digital i de l'ús de la càmera per part dels artistes (ús que sovint no passa per una formació tradicional en el mitjà) com a eina d'exploració dels grans eixos temàtics de la postmodernitat, que comprenen nocions com les de gènere, raça, identitat o apropiació. És justament la conformació d'aquestes diferents temàtiques la causa d'una reformulació de les aplicacions tradicionals i els gèneres clàssics que la historiografia de la fotografia havia abordat fins al moment. Es dibuixa per tant un nou horitzó on la fotografia ha de ser abordada no només des de la seva materialitat sinó també des dels seus nexes socials i polítics en el marc de la globalització, havent de fer front a les noves formes de producció, distribució i consum d'imatges derivades d'aquestes noves circumstàncies. Un horitzó que noves propostes com les dels estudis visuals han començat a temptejar però que requereixen un canvi absolut de perspectiva pel que fa a l'anàlisi de l'especificitat del mitjà fotogràfic i els seus usos i aplicacions, per tal de poder seguir construint una historiografia de la fotografia conscient de l'actual moment històric.

## **Conclusions.**

De l'anàlisi plantejada en aquest treball, en podríem extreure dues conclusions fonamentals. En primer lloc, la constatació de fins a quin punt tota la problemàtica derivada d'una voluntat de construir història de la fotografia va vinculada amb les lluites del mitjà per establir-se i fer-se lloc dins la categoria artística. Sota aquesta perspectiva, podem detectar doncs que en un primer moment, i durant les primeres dècades de pugna la història de la fotografia (a remolc de la situació confusa del mitjà respecte la resta de les arts i, en especial, de la pintura) no acaba de trobar el seu lloc i el punt de vista des del que ser abordada. Aquesta situació quedarà solventada des del ple reconeixement de la fotografia com a disciplina artística, reconeixement que es començarà a pronunciar a principis del segle XX i que es consolidarà definitivament en la dècada dels anys 30. A partir d'aquest moment, la pròpia història de la fotografia serà interpretada sota el mateix prisma i successió de teories i enfoc de la història de l'art més general: el modernisme, la teoria francesa, el postmodernisme i, actualment, els estudis de cultura visual.

En segon lloc, podem arribar a una conclusió de caire més nacionalista, al constatar fins a quin punt el paper de França en la fotografia ha anat més enllà del fet fundacional i ha generat una multiplicitat d'anàlisis absolutament imprescindibles per a la conformació de la historiografia de la fotografia, quantitat que només ha estat equiparada per les aportacions del món anglosaxó, especialment d'EEUU, que des del moment en què pren el relleu de França com a centre artístic incorporarà també la fotografia dins dels seus estudis crítics. També

---

<sup>69</sup> La primera càtedra instituida en història de la fotografia va tenir lloc a Princeton, l'any 1972 per Peter Brunell, que havia estat estudiant amb Newhall i ajudant a Szarkowski en les labors de conservador, Marta Braun, « Beaumont Newhall et l'historiographie de la photographie anglophone », *Études photographiques*, # 16, Maig del 2005, (En línia des del 01 octubre del 2008. URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/index714.html>. Consultat el 20 de desembre del 2008).

sota aquesta òptica, la fotografia segueix l'estela de les aportacions teòriques i crítiques de la història de l'art, aportacions que reconeixen totes elles l'especificitat d'un mitjà que ha estat fonamental per a la conformació de la identitat moderna i contemporània.

Arola Valls Bofill  
Barcelona, 2008-2009

Arola Valls Bofill © 2009 Todos los derechos reservados

## Bibliografia

- AA.DD., *New York et l'art moderne: Alfred Stieglitz et son cercle (1905-1930)*. Catàleg de l'exposició (París, musée d'Orsay, 18 octubre 2004 - 16 gener 2005 / Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 10 febrer - 16 maig 2005). París: Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2004.
- BARTHES, ROLAND, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- BAUDELAIRE, CHARLES, «El público moderno y la fotografía» en *Archivos de la Fotografía*. Zarautz: Photomuseum, Argazki Euskal Museoa, vol. I, # 2, 1995.
- BENJAMIN, WALTER, «Pequeña historia de la fotografía» en *Sobre la fotografía*. Edició i traducció de José Muñoz Millanes. València: Pre-Textos, 2004.
- BOURDIEU, PIERRE, *Un arte medio*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.
- BRAUN, MARTA, «Beaumont Newhall et l'historiographie de la photographie anglophone» en *Études Photographiques*, # 16, maig 2005, pp. 19-31 (En línia des del 01 octubre del 2008. URL: <http://etudesphotographiques.revues.org/index714.html>. Consultat el 20 de desembre del 2008).
- DAGUERRE, LOUIS-JACQUES-MANDÉ, *Historique et description des procédés du Daguerrotypie et du Diorama*. La Rochelle: Editions Rumeur des Ages, 2003.
- DUBOIS, PHILIPPE, *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1986.
- EDER, JOSEF MARIA, *The history of Photography*. Nova York: Dover, 1978.
- EISINGER, JOEL, *Trace and Transformation: American Criticism Of Photography In The Modernist Period*, trad. Iliure. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1995.
- FLUSSER, VILÉM, *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas, 1990.
- FONCUBERTA, JOAN (ed.), *Fotografía: Crisis de Historia*. Barcelona: Actar, 2002.
- FOX TALBOT, WILLIAM HENRY «Some Account of the Art of the Photogenic Drawing, or the Process by which Natural Objects may be made to Delineate Themselves without the Aid of the Artist's Pencil», en *Photography: Essays and images*, Beaumont Newhall (ed.). Nova York: MoMA, 1980.
- FREUND, GISELLE, *La fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili, 1976.
- FRIZOT, MICHEL, *A New History of Photography*. Köln: Könemann, 1998.

- GERNSEIM, HELMUT, *Historia gráfica de la fotografía*. En col·laboració amb Alison Gernsheim. Barcelona: Omega, 1967.
- GERNSEIM, HELMUT, *The History of Photography, from the Camera Obscura to the Beginning of the Modern era*. London: Thames & Hudson; New York: McGraw Hill, 1969.
- GUNTHER, ANDRÉ, «L'inventeur inconnu», en *Études photographiques*, # 16, maig del 2005 (en línia des del 09 de setembre del 2008. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/index713.html>. Consultat el 12 de gener del 2009).
- HANNAVY, JOHN (ed.), *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*. Nova York, Routledge: Taylor & Francis Group, 2007, vol. I.
- JAMES, ANDRÉ, «L'événement Arago» en 1839. *La photographie révélée*. París: Centre National de la Photographie, 1989.
- KRAUSS, ROSALIND, *Lo fotogràfic. Por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- LEMAGNY, JEAN-CLAUDE ROUILLÉ, ANDRÉ *Historia de la fotografía*. Barcelona: Alcor, 1988.
- NEWHALL, BEAUMONT, *Historia de la fotografía*. Versió castellana de Homero Alsina Thevenet. 2a edició. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- POTONNIÉE, GEORGES, *Histoire de la découverte de la Photographie*, París: Jean Michel Place, 1989.
- ROSENBLUM, NAOMI, *A World History of Photography*. Nova York: Abbeville Press, 1984.
- ROUBERT, PAUL-LOUIS, *L'image sans qualités: Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie 1839-1859*. París: Monum, Éditions du patrimoine, 2006.
- SZARKOWSKI, JOHN, *The Photographer's Eye*. Nova York: MoMA, 1966.
- SZARKOWSKI, JOHN, *Looking at Photographs*. Nova York: MoMA, 1973.
- SZARKOWSKI, JOHN, *Mirrors and Windows: American Photography Since 1960*. Catàleg de l'exposició, Nova York: MoMA, 26 de juliol – 2 d'octubre, 1978.
- SCHARF, AARON, *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza, 1974.
- SONTAG, SUSAN, *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1981.
- SOUGEZ, MARIE-LOUP, *Historia general de la fotografía*. Madrid: Cátedra, 2007.
- STELZER, OTTO, *Arte y fotografía: contactos, influencias y efectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

- VAN DEREN, COKE, *The painter and the Photograph, from Delacroix to Warhol*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1964.
- WILLIS, DEBORAH, *Reflections in Black: A history of black photographers 1840 to the present*. Nova York: WW Norton & Co. Ltd, 2000.