

Una oscura cámara, una imagen lúcida. Pensando la fotografía como un dibujo

*An obscure camera, a lucid image.
Thinking Photography as drawing*

Uma escura câmara, uma imagem lúcida. Pensando a fotografia como um desenho

*Une caméra sombre, une image lúcidе.
Penser la photographie comme un dessin*

*Темная камера, ясное изображение.
Думая о фотографии как о рисовании*

Dr. Carmelo VEGA DE LA ROSA *

*Universidad de La Laguna
Tenerife-España
cvega@ull.edu.es*

*Fecha de recepción: 12/02/2020
Fecha de aceptación: 06/05/2020*



Resumen

La invención de la fotografía generó un intenso proceso de reflexión sobre sus características como procedimiento de creación de imágenes,

* Carmelo Vega. Doctor en Geografía e Historia (1991) y Profesor Titular de Historia del Arte Contemporáneo (1993) del Departamento de Historia del Arte y Filosofía, Universidad de La Laguna, donde imparte asignaturas de historia, teoría y crítica de la fotografía. Entre otros, es autor de los libros *Fotografía en España, 1839-2015. Historia, tendencias, estéticas* (2017), *Lógicas turísticas de la fotografía* (2011), o *El ojo en la mano. La mirada fotográfica en el siglo XIX* (2004).

sin referentes propios y con nuevas formas de producción desconocidas hasta entonces. La ausencia de una terminología específica supuso la utilización de conceptos y principios de otros medios tradicionales artísticos. En la literatura fotográfica temprana, la fotografía se interpretó como un método de dibujo o escritura de luz, bajo nombres como Heliografía, Dibujo fotogénico, Dibujo fotográfico o Dibujo de sol. Tales términos insistían en su carácter “natural” (era “el lápiz de la naturaleza”), espontáneo y automático (hecha sin intervención humana). Este artículo propone contextualizar y analizar de manera crítica estas ideas, revisando las fuentes literarias de la época en Europa y Estados Unidos (tratados, manuales, historias, ensayos), para determinar la estructura teórica y estética de la fotografía durante la segunda mitad del siglo XIX y el proceso de construcción de un discurso ontológico. Desde una perspectiva histórica, puede concluirse que el siglo XIX estuvo marcado por la tendencia a relacionar la fotografía con otras artes y por la búsqueda de soluciones híbridas (Pictorialismo). Sin embargo, la evolución de esas ideas permitió a los fotógrafos definir su propio espacio de acción, señalar sus diferencias y crear un estatuto artístico fotográfico.

Palabras claves

TEORÍA FOTOGRÁFICA, DAGUERROTIPO, HELIOGRAFÍA, DIBUJO FOTOGÉNICO

Abstract

The invention of photography generated an intense process of reflection on its characteristics as an image creation system, without models and with new forms of production unknown until then. The absence of a specific terminology meant the use of concepts and principles of other traditional artistic areas. In early photographic bibliography, photography was interpreted as a method of drawing or the writing of light, known as Heliography, Photogenic drawing, Photographic drawing or Sun-drawing. Such terms insisted on their "natural" character (it was "the pencil of nature"), spontaneous and automatic (made without human intervention). This paper proposes to contextualize and critically analyze these ideas, reviewing the bibliography of the time in Europe and the United States (writings,

handbooks, histories, essays), to determine the theoretical and aesthetic structure of photography during the second half of the 19th century and the process of building an ontological discourse. From a historical perspective, it can be concluded that the 19th century was marked by the tendency to relate photography to other arts and the search for hybrid solutions (Pictorialism). However, the evolution of these ideas allowed photographers to define their own room for action, exhibit their differences and create a photographic artistic statute.

Key words

PHOTOGRAPHIC THEORY, DAGUERROTYPE, HELIOGRAPHY, PHOTOGENIC DRAWING.

Resumo

A invenção da fotografia gerou um intenso processo de reflexão sobre as suas características como procedimento de criação de imagens, sem referentes próprios e com novas formas de produção desconhecidas até então. A ausência de uma terminologia específica supôs a utilização de conceitos e princípios de outros meios tradicionais artísticos. Na literatura fotográfica inicial, a fotografia se interpretou como um método de desenho ou escritura de luz, sob nomes como Heliografia, Desenho fotogênico, Desenho fotográfico ou Desenho de sol. Tais termos insistiam no seu caráter “natural” (era “o lápis da natureza”), espontâneo e automático (feita sem intervenção humana). Este artigo propõe contextualizar e analisar de maneira crítica estas ideias, revisando as fontes literárias da época na Europa e nos Estados Unidos (tratados, manuais, histórias, ensaios), para determinar a estrutura teórica e estética da fotografia durante a segunda metade do século XIX e o processo de construção de um discurso ontológico. Desde uma perspectiva histórica, é possível concluir que o século XIX esteve marcado pela tendência a relacionar a fotografia com outras artes e pela busca de soluções híbridas (Pictorialismo). Porém, a evolução dessas ideias permitiu aos fotógrafos definir o seu próprio espaço de ação, indicar as suas diferenças e criar um estatuto artístico fotográfico.

Palavras chaves

TEORIA FOTOGRÁFICA, DAGUERREOTIPO, HELIOGRAFIA, DESENHO FOTOGÉNICO

Résumé

L'invention de la photographie a généré un intense processus de réflexion sur ses caractéristiques en tant que procédé de création d'images, sans ses propres références et avec de nouvelles formes de production inconnues jusqu'alors. L'absence d'une terminologie spécifique impliqua l'utilisation de concepts et de principes d'autres moyens artistiques traditionnels. Dans la littérature photographique ancienne, la photographie était interprétée comme une méthode de dessin ou d'écriture de la lumière, sous des noms tels qu'Héliographie, Dessin photographique, Dessin photographique ou Dessin de soleil. Ces termes insistaient sur son caractère "naturel" (c'était "le crayon de la nature"), spontané et automatique (réalisé sans intervention humaine). Cet article propose de contextualiser et d'analyser de manière critique ces idées, en passant en revue les sources littéraires de l'époque en Europe et aux États-Unis (traités, manuels, histoires, essais), afin de déterminer la structure théorique et esthétique de la photographie au cours de la seconde moitié du XIXe siècle et le processus de construction d'un discours ontologique. D'un point de vue historique, on peut conclure que le XIXe siècle a été marqué par la tendance à relier la photographie à d'autres arts et par la recherche de solutions hybrides (Pictorialisme). Cependant, l'évolution de ces idées a permis aux photographes de définir leur propre espace d'action, de souligner leurs différences et de créer un statut artistique photographique

Mots clés

THÉORIE PHOTOGRAPHIQUE, DAGUERRÉOTYPE, HÉLIOGRAPHIE, DESSIN PHOTOGÉNIQUE.

Резюме

Изобретение фотографии вызвало интенсивный процесс отражения его характеристик в качестве процедуры создания изображения, без собственных ссылок и с новыми формами производства, неизвестными до тех пор. Отсутствие

определенной терминологии связано с использованием концепций и принципов других традиционных художественных. В ранней фотографической литературе фотография интерпретировалась как метод рисования или написания света под такими именами, как гелиография, Фотогеничный рисунок, Фотографический рисунок или Солнечный рисунок. Такие термины настаивали на его «естественном» характере (это был «карандаш природы»), спонтанном и автоматическом (сделанном без вмешательства человека). В данной статье предлагается контекстуализировать и критически анализировать эти идеи, рассматривая литературные источники того времени в Европе и Соединенных Штатах (трактаты, учебные пособия, рассказы, очерки), чтобы определить теоретическую и эстетическую структуру фотографии во второй половине 19-го века и процесс построения онтологического дискурса. С исторической точки зрения можно сделать вывод, что 19 век был отмечен тенденцией связывать фотографию с другими видами искусства и поиском гибридных решений (пикториализм). Однако развитие этих идей позволило фотографам определить свое собственное пространство для действий, указать на их различия и создать художественный статус фотографа.

слова

**ФОТОГРАФИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ, ДАГЕРРОТИПО,
ГЕЛИОГРАФИЯ, ФОТОГРАФИЧЕСКИЙ РИСУНОК**

Para el público de 1839, una fotografía era un dibujo. Ante la aparición de las primeras imágenes fotográficas, nada expresa mejor la incertidumbre, enmascarada de entusiasmo, que la dificultad para explicar y definir exactamente la naturaleza material y conceptual de una fotografía.

Los primeros intentos de interpretación de la fotografía, o para ser más precisos, como señala Geoffrey Batchen, de una “idea” de la fotografía se encuentran ya en el estadio previo a su invención, que arrancó a mediados del siglo XVIII con las aportaciones sucesivas, y en algunos casos parciales, de experimentos, búsquedas y aproximaciones en torno a un sistema de registro automático de imágenes a través de la cámara oscura o del contacto directo de los objetos sobre soportes emulsionados con sustancias sensibles a la luz³⁵. La mayor parte de esas investigaciones partían de un interés científico por el estudio de la capacidad de reacción de ciertas sustancias químicas expuestas a los efectos de la luz natural pero también, del reto por conseguir reproducir y fijar las imágenes latentes y efímeras que suministraba la cámara oscura.

Como es bien sabido, este tipo de aparatos contaba con una larga tradición ya que, durante siglos, habían sido utilizados por los artistas, como un instrumento para el estudio de la perspectiva o la composición, o por todas aquellas personas

³⁵ Geoffrey Batchen, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004).

que, a pesar de su torpeza o poca habilidad para el dibujo, deseaban representar una determinada imagen tomada del natural: conviene recordar, por ejemplo, que Durero recomendaba estos instrumentos precisamente para superar la inseguridad inherente de los profanos en la práctica del arte. Estas y otras cámaras, fueron muy populares a principios del siglo XIX entre artistas aficionados y viajeros, hasta el punto de convertirse, como señala William M. Ivins, en “un juguete en manos de personas que no sabían dibujar”. El uso prefotográfico de todos estos aparatos estuvo determinado y limitado, como nos advierte el propio Ivins, por la manualidad, es decir, por la obligación de transcribir y traducir, mediante el dibujo manual, la imagen virtual ofrecida por la cámara³⁶.

Así pues, para aquellos que empezaron a pensar en las posibilidades fotográficas de la cámara oscura, era algo normal asociar el propio aparato, al menos en estas primeras fases del proceso de experimentación, con la producción de imágenes dibujadas. Tal vez por eso, sus primeras observaciones sobre las imágenes de naturaleza fotográfica producidas a través de la cámara oscura fueron descritas y calificadas como dibujos y no como tales fotografías. Por otro lado, debemos ser conscientes de que la difusión inicial de la fotografía se articuló, sobre todo, mediante la palabra. De hecho, fueron los textos y no las propias imágenes fotográficas, los que permitieron avanzar en la construcción de un relato sobre lo que la fotografía

³⁶ W.M. Ivins, *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1975), p. 170.

era, sobre sus propiedades esenciales y sobre sus aplicaciones inmediatas y futuras.

Las descripciones conceptuales más tempranas de las imágenes fotográficas se encuentran en algunos informes, presentados en ciertas instituciones científicas, sobre experimentos anteriores que presagiaban ya lo que iba a ser la fotografía (como el de Thomas Wedgwood la Royal Society en 1802), o en algunos fragmentos de la correspondencia de Joseph Nicephore Niepce y del pintor Louis Mandé Daguerre, que cursaron durante algunos años mientras se intercambiaban informaciones técnicas sobre sus respectivos avances en la investigación que precedió al invento.

Tras la presentación pública del daguerrotipo el 19 de agosto de 1839, en una reunión conjunta de las Academias de Ciencias y de Bellas Artes, en París, Daguerre publicó un pequeño libro titulado *Historique et description des procédés du Daguerréotype et du Diorama*, en el que, por primera vez, se daba una explicación técnica del procedimiento, incluyendo además otros textos relevantes que habían sido utilizados durante el proceso de reconocimiento político, tanto en la Cámara de los Diputados (15 de junio y 3 de julio de 1839) como en la Cámara de los Pares (30 de julio de 1839), para la aprobación de un proyecto de ley destinado a conceder una pensión vitalicia a Daguerre y a Joseph-Isidore Niepce, quien había continuado los experimentos fotográficos a la muerte de su padre. El libro incluía también el *Rapport*, presentado en la sesión del 3 de julio, firmado por el físico y diputado François Arago –en nombre de una comisión

nombrada al efecto—, en el que se demostraba la relevancia del invento y justificaba la pertinencia de ese proyecto de ley. Sin duda, el texto de Arago tuvo un carácter fundacional, ya que sus opiniones y sus argumentos marcaron el tono de interpretación de los comentarios inmediatamente posteriores pues, entre otras razones, él junto a los otros miembros de la Comisión y del pintor Paul Delaroche— había sido uno de los pocos privilegiados en ver y admirar los resultados del invento de Daguerre antes de su presentación oficial³⁷.

Un método de dibujo

Por supuesto, en ninguno de esos textos se mencionó de forma específica el término fotografía, aunque Arago aludió, en general, a la importancia de los “procedimientos” y los “métodos fotográficos” para recalcar el valor que la luz tenía en el origen de las imágenes. Sin embargo, al hablar de los resultados, utilizó indistintamente expresiones como “imágenes fotográficas” o “imágenes fotogénicas” pero también otras como “dibujos fotográficos”. Duchatel, el ministro de Instrucción Pública que firmó el aludido proyecto de ley, insistía en el hecho extraordinario de que Daguerre hubiese logrado “fijar las imágenes de la cámara oscura por el poder de la luz”, describiendo los daguerrotipos como “dibujos donde los objetos conservan matemáticamente sus formas”. En su opinión, eran “verdaderos facsímiles” que, además, tenían el atractivo de su facilidad: “él más torpe”, afirmaba, “hará dibujos tan exactamente como lo haría un artista experimentado”. En

³⁷ *Historique et description des procédés du Daguerreotype et du Diorama, par Daguerre* (París: Susse Frères, 1839).

esta misma línea, Guy Lussac, que presentó el correspondiente informe en la Cámara de los Pares, insistía en el hecho, convertido en valor principal, de que el daguerrotipo podría “ser fácilmente ejecutado por las personas menos versadas en el dibujo”. Además, afirmaba que el daguerrotipo podía llegar a ser “el ojo y el pincel del nuevo pintor” y denominó a sus imágenes como “huellas”, un término que ya había sido utilizado por Niepce en su *Notice sur l’Héliographie*, un texto redactado en 1829, y que figuró también en el libro publicado por Daguerre.

En realidad, estas alusiones a la facilidad del procedimiento, según la cual la fotografía vendría a ser una forma de dibujo sin complicación, provenían del informe de Arago, puesto que ese había sido uno de los objetivos centrales del mismo, es decir, dirimir si el nuevo procedimiento podía llegar a ser “usual”: “El Daguerrotipo”, escribió, “no incluye una sola manipulación que no esté al alcance de todo el mundo. No supone ningún conocimiento de dibujo, ni exige ninguna destreza manual. Siguiendo, punto por punto, unas pocas y muy simples prescripciones, cualquiera podría hacerlo tan bien y con tanto éxito como el propio Daguerre”³⁸.

Una clave para entender la enorme repercusión del invento del daguerrotipo, además de su expansión, primero como fenómeno de interés científico y posteriormente, como actividad comercial, fue la inmediata traducción en varios idiomas, de la *Historique et Description* de Daguerre en la medida en la que contribuyó a desvelar al mundo los

³⁸ Ibidem, p. 22.

secretos del procedimiento y al mismo tiempo, a dotar al público de un léxico básico para analizar e interpretar las imágenes fotográficas.

En este sentido, el caso español es muy significativo ya que antes de finalizar el año 1839, se habían editado tres traducciones distintas de ese libro. Como tales traducciones, sus autores se atuvieron al texto original, aunque incorporaron algunas reflexiones e interpretaciones personales, ampliando, además, con nuevos sinónimos, la identificación de estas imágenes como dibujos. Así, Pedro Mata se refirió a las imágenes latentes de la cámara como “imágenes dibujadas” y a los daguerrotipos como “dibujos” hechos “con la sola fuerza de la luz”³⁹. Por su parte, Joaquín Hysern y Molleras, dedicó buena parte de su prefacio a relatar al lector la naturaleza y las características del daguerrotipo, que habían quedado definidas ya en la larga descripción del procedimiento incorporada en el propio título. En todo momento, se refirió a estas imágenes como “diseños” o “hermosos cuadros dibujados por la luz”, y al procedimiento mismo como “un método de dibujo tan exacto y tan fácil, que está al alcance de cualquiera”, mientras que el realizador de la fotografía quedó definido como “el pintor de los métodos fotográficos”⁴⁰.

³⁹ *Historia y descripción de los procederes del Daguerreotipo y Diorama, por Daguerre* (Barcelona: Juan Francisco Piferrer, 1839), pp. i-xiii.

⁴⁰ Joaquín Hysern y Molleras, “Prefacio del traductor”, en *Exposición histórica y descripción de los procedimientos del Daguerreotipo. Método por el cual se saca en pocos minutos el diseño artísticamente exacto de toda clase de objetos de la naturaleza o del arte; vistas de paisajes, copias de edificios, de monumentos, de estatuas y bajos*

Dibujos fotogénicos

Junto a la obra de Daguerre –que incluía los informes de Arago, Guy Lussac y la “noticia de la heliografía” de Niepce–, el otro gran texto fundacional de la fotografía fue *The Pencil of Nature*, publicado en Londres en 1844 por William Henry Fox Talbot (1800-1877), aunque algunas ideas de sus hallazgos ya habían sido expuestas en otro escrito suyo anterior titulado *Some Account of the Art of Photogenic Drawing, or the Process by which Natural Objects may be made to Delineate themselves without the aid of the Artist’s Pencil*, presentado en enero de 1839 a la Royal Society de Londres. Talbot utilizó el término “photogenic drawing” para referirse a sus primeros experimentos fotográficos en los que aplicaba la que él llamó, técnica de “superposición”, es decir, fotografías por contacto directo de los objetos con el papel fotosensibilizado, y distinguirlos de las imágenes tomadas mediante la cámara oscura, que terminaría denominando Calotipos.

Como nombre genérico de identificación de la fotografía, “dibujo fotogénico” fue usado durante algún tiempo por otros autores, sobre todo en lengua inglesa, precisamente

relieves, de objetos de anatomía humana y comparada, de historia natural, retratos etc., etc. por medio de la acción de la luz sobre una composición material, sin necesidad de conocimiento alguno de pintura ni de dibujo y del Diorama, por Daguerre (Luis-Santiago-Mandé), (Madrid: Imprenta de D. Ignacio Boix, 1839), pp. v-xvi.

para diferenciar el procedimiento de Talbot (fotografías sobre papel) del daguerrotipo (fotografías sobre placa de cobre). Sin embargo, y como un nuevo ejemplo de esa confusión terminológica de la que ya hemos hablado, cuando S.M. Memes, miembro de la Royal Scottish Academy of Fine Arts, realizó en septiembre de 1839, la traducción al inglés del libro de Daguerre, modificó de forma sustancial el título cambiándolo por el de *History and Practice of Photogenic Drawing, or the true Principles of the Daguerreotypes*. Para Memes, el término Daguerrotipo hacía solo alusión al aparato y no al sistema de “pintura fotográfica o fotogénica”. Esta observación es importante porque el traductor planteó una discrepancia de criterios, que podríamos llamar nacionales, a la hora de seleccionar una denominación u otra: “Todos los términos científicos”, advertía, “deben expresar un hecho o un nombre. Los franceses generalmente prefieren este último, los filósofos ingleses el primer elemento de nomenclatura”⁴¹. En vez de referirse a lo fotográfico, Memes mostró su predilección por la palabra fotogénico, porque en su opinión, era una “expresión más popular en [su] país”. No obstante, él mismo admitió que ambos conceptos eran correctos y significaban lo mismo: “delineado o formado por la luz”⁴². Para Memes, el libro de Daguerre era el “primer manual de una nueva ciencia” aún no evolucionada, sobre la que se

⁴¹ J.S. Memes [trad.], *History and Practice of Photogenic Drawing, or the true Principles of the Daguerreotypes, with the new method of Dioramic Painting, secrets purchased by the French government, and by their command published for the benefit of the arts and Manufactures, by the inventor L.J.M. Daguerre* (Londres, Smith, Elder and Co., and Adam Black and Co., 1839), p. 15.

⁴² *Ibidem*, p. 12.

construiría “un nuevo arte”, basado en el poder de la luz: “No puede cuestionarse la importancia de un hecho: que la luz en su acción sobre los cuerpos, puede dibujar, por su intervención espontánea y etérea, las creaciones de la bella naturaleza”⁴³.

Un lápiz de la naturaleza

Los parámetros estéticos que Fox Talbot utilizó en *The Pencil of Nature*, diferían muy poco de este tipo de razonamientos en los que es posible encontrar una idea común sobre la fotografía en sus primeros años de existencia. En realidad, el libro era un pequeño y sugerente ensayo, que incluía unas “notas introductorias” y una “breve descripción histórica de la invención del Arte [de la fotografía]”, en el que, entre otros episodios, relataba sus decepcionantes experiencias con la cámara lúcida y la cámara oscura para obtener bocetos y recuerdos dibujados de sus viajes. En cierto modo, y como le había ocurrido también a Niepce, su incapacidad para el dibujo fue el origen de sus experimentos para conseguir reproducir de forma automática (por sí sola) y hacer permanente la “imagen natural” y latente que observaba a través de la cámara oscura.

Talbot concibió el libro en forma de un álbum ilustrado con veinticuatro fotografías realizadas y comentadas por él mismo, en las que profundizaba sobre los valores de este tipo de imágenes (rapidez de ejecución, precisión de detalles, facilidad de ejecución, reproductibilidad), que le

⁴³ Ibidem, p. vi.

servieron de ejemplo y demostración de sus hallazgos con diversos procedimientos de naturaleza fotográfica.

El propio título indicaba ya la interpretación que Talbot hacía de la fotografía como un producto “natural”. En su opinión, estas imágenes eran “autorrepresentaciones”, que habían sido “impresas por la mano de la Naturaleza” y formadas por la luz del sol –a través de medios ópticos y químicos–, “dibujos fotogénicos” creados “sin la ayuda del lápiz del artista”⁴⁴.

Algo más que un dibujo

A grandes rasgos estos fueron los códigos de descripción e interpretación de las imágenes fotográficas durante, al menos, las dos primeras décadas de su existencia, lo que denota un proceso paulatino y lento de construcción y afirmación de una estructura ontológica de la fotografía, limitada en esta fase inicial, por dos factores: en primer lugar, la persistencia de un criterio prefotográfico que obligaba a entender las nuevas imágenes a partir de axiomas de otros medios tradicionales de producción gráfica y, en segundo lugar y en relación directa con el anterior argumento, las dificultades conceptuales y terminológicas para explicar la fotografía desde dentro, es decir, por sí misma, por su propia naturaleza.

A partir de la consolidación de los procedimientos de la fotografía sobre papel (en la línea propuesta por Fox Talbot, en Inglaterra, o Hippolyte Bayard, en Francia) y el

⁴⁴ William Henry Fox Talbot, *The Pencil of Nature* (Londres: Longman, Brown, Green and Longman, 1844).

inmediato declive del método del daguerrotipo, se empezaron también a matizar algunas características formales y técnicas de la fotografía. Todavía a principios de los años 50, se seguía insistiendo en la idea de que una imagen fotográfica no era otra cosa que un dibujo, aunque algunos autores empezaban ya a precisar algo más este tipo de afirmaciones. Así, por ejemplo, Louis Figuier, hablando de las ventajas de la fotografía sobre papel y de ciertas aportaciones realizadas al procedimiento por el fotógrafo francés Blanquart-Evrard, afirmaba que estas imágenes presentaban “la apariencia ordinaria de un dibujo: una buena prueba sobre papel parece una sepia hecha por un hábil artista; la imagen no está simplemente depositada en la superficie como en las pruebas sobre plata, sino que se forma a una cierta profundidad, en la sustancia del papel, lo que asegura una duración indefinida y una resistencia completa al frotamiento”⁴⁵.

Habría que esperar a la publicación de los primeros ensayos de teoría estética de la fotografía a partir de la década de los 60, para comenzar a percibir una redefinición del significado de lo fotográfico y una relectura de las peculiaridades intrínsecas de tales imágenes, desligándolas de una terminología ajena. De manera paradójica, esa reformulación conceptual de la fotografía se hizo, sobre todo, a partir de sus crecientes reivindicaciones en el ámbito del arte, que buscaban su equiparación a otros medios de expresión artística, en algunos casos proponiendo la copia de modelos y estrategias de la pintura. Y hablamos de

⁴⁵ Louis Figuier, *Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes* (París: Langlois et Leclercq, Victor Masson, 1851), t. 1, p. 37.

paradoja porque en este proceso de acercamiento al arte que, en apariencia, suponía una renuncia a las circunstancias propias de la fotografía y obligaba al fotógrafo a pensar y actuar como un artista, fueron los propios fotógrafos los que tuvieron que definir, primero, lo que distinguía la materia fotográfica de cualquier otro modo de producción, para luego adaptarla a los códigos artísticos convencionales. En realidad, hoy sabemos que esa fue una apuesta desafortunada y que lo lógico hubiera sido que la afirmación de la fotografía como arte no pasara de forma obligatoria por asumir los roles y los propósitos de las prácticas pictóricas⁴⁶, pero debe tenerse en cuenta que muchos de los fotógrafos de ese periodo provenían del campo de la pintura y se habían formado previamente en los códigos y en los lenguajes artísticos académicos.

Veamos, pues, algunos ejemplos significativos de estos ensayos que, en esa fase temprana de reconocimiento artístico, empezaban a sentar las bases teóricas de una todavía joven fotografía que aspiraba a convertirse en un nuevo medio de creación de imágenes, equiparable a otras expresiones artísticas tradicionales. Debe recordarse en este sentido, que la década anterior se había cerrado con la presencia, por vez primera, de la fotografía en el Salón de Bellas Artes de París (1859), un acontecimiento que suscitó un interesantísimo debate crítico sobre el papel que aquélla debía ocupar entre las artes y sus posibilidades como procedimiento artístico. Esa conquista momentánea de la

⁴⁶ Esa defensa definitiva de la independencia de la fotografía se demoraría hasta las primeras décadas del siglo XX, cuando la reacción de algunos fotógrafos que reclamaban la vuelta a una fotografía pura y directa hizo tambalear las tesis del pictorialismo imperante en la escena fotográfica internacional.

fotografía propició un nuevo marco de discusión y de reivindicaciones sobre sus facultades artísticas que, a su vez, facilitó la producción de un tejido teórico de excepcional calidad, desarrollado por fotógrafos que, a comienzos de los años 60, habían completado ya una importante trayectoria profesional y que, insistimos, se habían formado en el ámbito de la creación artística: es el caso, por ejemplo, de Alphonse Disderi, con su libro *L'Art de la Photographie*, publicado en París en 1862; Marcus A. Root, con su fundamental *The Camera and the Pencil* (Filadelfia, 1864); A.V. Sutton y su *Essay on Art and Photography* (Liverpool, 1866); o Henry Peach Robinson, con su influyente *Pictorial Effect in Photography* (Londres, 1869). No obstante, en el contexto de este artículo, nos interesan, sobre todo, las reflexiones teóricas de Root y de Robinson ya que ambos mostraron un especial interés en vincular la creación fotográfica con la experiencia y los métodos del dibujo.

La cámara y el lápiz

Ya en el mismo título del libro, el fotógrafo Marcus Aurelius Root (1808-1888) señalaba y centraba el objeto de su obra, que no era otro que establecer las relaciones entre arte y fotografía, reivindicando las aptitudes artísticas de esta última más allá de su capacidad como instrumento de registro de la realidad. Root comprendió que no sería posible defender esa voluntad artística sin vincular el ejercicio de la fotografía a un aparato teórico del arte avalado por el tiempo y la tradición, de modo que sus ideas fueran refrendadas a partir de un amplio y diverso conjunto de citas sobre arte y filosofía y de referencias de estética y teoría de las artes. Además, amplió el espectro del debate,

explicando el trabajo del fotógrafo con una terminología que procedía directamente del mundo del arte: es este sentido, definió sus cualidades esenciales (“calificaciones intelectuales”), refiriéndose al valor de la individualidad, de la creatividad, de la personalidad y del genio artístico, y, de paso, estableció un nuevo repertorio de conceptos de interpretación de las imágenes fotográficas (belleza, composición, disposición de las partes, ejecución, claroscuro, etc.). Por supuesto, él distinguía entre el “heliógrafo mecánico” y el “heliógrafo de primera clase”, es decir, el “verdadero heliógrafo” que, como “verdadero artista” era capaz de dotar a sus obras de vida y alma. Así, la formación del fotógrafo tenía que ser la misma que la del artista, y ambos debían cultivar la misma sensibilidad y aspirar a un conocimiento exhaustivo del arte. “El objetivo de la fotografía”, escribió, “no es simplemente reproducir la naturaleza tomada al azar. Estas operaciones deben guiarse por una elección, determinada por las ideas o el temperamento individual”⁴⁷.

En su opinión, que el fotógrafo se formase y pensase como un artista y que compartiera con él unos determinados modos de ver y representar el mundo, no significaba que la fotografía tuviera que imitar lo que podríamos llamar, las formas de hacer de otras expresiones artísticas. Root era consciente de los valores diferenciales del procedimiento fotográfico, tanto de sus limitaciones como de sus

⁴⁷ M.A. Root, *The Camera and the Pencil; or the Heliographic Art, its theory and practice in all its various branches, e.g., daguerreotypy, photography &c.; together with its history in the United States and in Europe; being at once a theoretical and a practical treatise, and designed alike, as a text-book and a hand-book* (Filadelfia: M.A. Root, 1864), p. 434.

aportaciones. Así, y “a pesar de sus analogías”, advertía de la distinción entre pintura y fotografía (“son dos artes diferentes”).

Esa forma de hacer fotográfica era consecuencia de la naturaleza misma del material usado en el proceso de creación de la imagen, es decir, la luz o, siendo más precisos, los rayos del sol, que él definió como “el principal instrumento del artista heliográfico”⁴⁸. En este punto, debemos señalar que Root elaboró una detallada teoría que pasaba también por una elección terminológica ya que prefirió la expresión Heliografía frente a la, ya por entonces, comúnmente aceptada de Fotografía. En la introducción del libro se refirió a la diferencia entre ambos conceptos, una diferencia basada en la importancia que concedía en el proceso de construcción de las imágenes al espectro actínico, vinculado a la acción química, frente al espectro luminoso, entendido como un fenómeno físico. Más adelante, en el capítulo titulado “The Sunbeam”, especificó las características de los rayos de sol, formados por tres elementos: la luz (“el gran embellecedor del universo visible”), el calor y el actinismo (“el principio en el que el heliógrafo está principalmente interesado en el ejercicio de su arte”⁴⁹).

En consecuencia, Root se refería al arte de la heliografía como “Sun-sketching” (frente la fotografía como “Light-sketching”), mientras que las imágenes heliográficas resultantes debían denominarse “Heliograph” o “Sun-

⁴⁸ *Ibidem*, p. 49.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 62.

paper”. En esta misma línea, a lo largo del libro habló indistintamente de “Sun portraits”, “Sun painters”, “Sun-painting” o “Sun drawings” (en este caso, citando unas reflexiones anteriores de Philip H. Delamotte sobre el significado de la palabra Fotografía)⁵⁰. Igualmente habló de la cámara fotográfica como un “solar pencil”, manteniendo la idea de que, desde la defensa del carácter artístico de la fotografía, la cámara era equiparable al lápiz del artista: “El heliógrafo”, escribió, “usa la cámara, en lugar del lápiz y, por varias disposiciones de luz y sombra, debe cumplir el propósito efectuado por el pintor con su lápiz”⁵¹.

Las abundantes referencias de Root a la fotografía como dibujo no eran casuales: él mismo confesaba su interés inicial por la práctica del dibujo (“drawing and sketching”⁵²) y señaló las analogías de la heliografía, no con la pintura, sino con el camafeo pintado y el dibujo⁵³. Además, dedicó a este asunto algunos epígrafes en varios capítulos del libro: así, en el capítulo XVI, mencionó la “importancia del dibujo y del boceto en los artistas y en las personas en todas las actividades de la vida”, en el que relacionaba la “superioridad” de sus propias imágenes heliográficas con el conocimiento y destreza en el dibujo

⁵⁰ En la introducción de su libro, Delamotte distinguía dos términos fundamentales: fotografía (“dibujo por la acción de la luz”) y heliografía (“dibujos de sol”). Entre ambos, él prefería el de fotografía. Philip H. Delamotte, *The Practice of Photography, A manual for Students and Amateurs* (Nueva York: Office of the Photographic and Fine Art Journal, 1854), p. 1.

⁵¹ M.A. Root, op cit, p. 34.

⁵² Ibidem, p. xiv.

⁵³ Ibidem, p. 435.

desde su juventud⁵⁴, mientras que en el capítulo XXIV, introdujo un apartado titulado “Dibujo o diseño”, con una selección de citas de grandes pintores de diversas épocas sobre el valor artístico del dibujo.

Aunque excepcional por su planteamiento y sus reflexiones, el libro de Root participaba de algunos lugares comunes de la literatura tratadística fotográfica de la época, empeñada en establecer y definir una terminología adecuada para distinguir los procedimientos técnicos –o sus múltiples variantes– que aparecieron y convivieron en esos primeros años. Como hemos visto, lo interesante de este asunto es que detrás de cada elección de un nombre había una justificación que interpretaba determinadas características o cualidades de la fotografía. Así, por ejemplo, en *The hand-book of Heliography; or the Art of writing or drawing by the effect of sun-light*, publicado en Londres en 1840, que se presentaba como un intento de aclarar los principales métodos fotográficos que habían aparecido en solo un año, su anónimo autor utilizó la información facilitada en el libro de Daguerre –en realidad, se trataba de una versión libre de la obra del fotógrafo francés–, completándola con referencias al sistema inglés del “dibujo fotogénico”. Así, describió los tres nombres con los que, hasta ese momento, se identificaban estas nuevas imágenes, en función de la naturaleza de cada sistema: fotografía, cuyo significado era “escritura con luz”; dibujo fotogénico –en la categoría ya de un arte–, o “dibujo producido u ocasionado por la luz”, y heliografía, o

⁵⁴ Ibidem, p. 136.

“escritura” debida a la acción del sol, término que erróneamente adjudicaba a Daguerre⁵⁵.

Un precedente fundamental en el trabajo de Root fue el libro de Henry H. Snelling, *The History and Practice of the Art of Photography; or the production of pictures through the agency of light*, publicado en Nueva York en 1849, en el que, ya, se distinguía entre los procedimientos del daguerrotipo y del dibujo fotogénico⁵⁶. Snelling elaboró además una clasificación muy exhaustiva, en la que señalaba y describía hasta un total de ocho procedimientos, que él englobaba bajo el término general de fotografía o “sun-painting”, diferenciados según “el método adoptado para producir las imágenes” (daguerrotipo, calotipo, chrysotipo, cianotipo, chromatipo, energiatipo, anthotipo, amphitipo)⁵⁷.

Snelling expuso una minuciosa “teoría de la luz” que le ayudara a explicar los “principios fotográficos”,

⁵⁵ *The hand-book of Heliography; or the Art of writing or drawing by the effect of sun-light, with the Art of the Dioramic Painting as practiced by M. Daguerre* (Londres: Robert Tyas, 1840), p. 35.

⁵⁶ Root citó en varias ocasiones en su libro a Snelling, reseñando algunas de sus innovaciones técnicas. Igualmente lo mencionó por la aportación de su tratado sobre fotografía y por su actividad como editor de la revista *The Photographic Art Journal*, que comenzó a publicarse en Nueva York en 1851, modificando su título en 1854 por el de *The Photographic and Fine Art Journal*, con el que se mantuvo hasta 1860.

⁵⁷ Henry H. Snelling, *The History and Practice of the Art of Photography; or the production of pictures through the agency of light. Containing all the instructions necessary for the complete practice of the Daguerrean and Photogenic Art, both on metallic plates and on paper* (Nueva York: G. P. Putnam, 1849), p. 13.

recuperando algunas definiciones procedentes del campo de la óptica, tales como rayo (“línea de luz”) o lápiz (“colección de rayos convergentes o divergentes”). Sobre este asunto, se basó en un texto anterior de Robert Hunt, secretario de la Royal Cornwall Polytechnic Society, titulado *The influence of the Solar Rays on Compound Bodies, with especial reference to their Photographic application*, un trabajo que, en su opinión, “debería estar en las manos de cada Daguerreotipista”. Para Snelling la luz solar y estelar estaba formada por tres tipos de rayos: de color, de calor y químicos, y eran los primeros y los terceros los que determinaban el “principio fotográfico”⁵⁸.

Ideas similares se encuentran en otra obra coetánea a la de Root, que apareció también en 1864. Me refiero al libro de John Towler publicado en Nueva York con el precioso título de *The Silver Sunbeam: A Practical and Theoretical Text-Book on Sun-Drawing and Photographic Printing*. Aparte de su trabajo como profesor en distintos centros docentes, Towler fue conocido, sobre todo, por sus libros sobre fotografía y por su actividad como editor de la revista *Humphrey’s Journal of Photography*. Aunque el libro no dejaba de ser un detallado manual técnico en el que se analizaban y revisaban todos los procedimientos fotográficos aparecidos hasta esa fecha, con sus respectivos perfeccionamientos y mejoras, el autor incluyó como primer capítulo, una interesante “historia de la fotografía”, donde expuso sus opiniones sobre el problema de la nomenclatura fotográfica: “Dibujos de sol, Heliografía y Fotografía son expresiones sinónimas del mismo

⁵⁸ Ibidem, pp. 15 y 21.

fenómeno, a pesar de que etimológicamente las dos últimas son algo diferentes –heliografía significa escritura del sol, mientras que la palabra fotografía significa escritura de luz”. Sin embargo, Towler señaló, como Root, la importancia del elemento actínico en este proceso, cuestionando la conveniencia de utilizar tales términos: “Ninguna de estas expresiones es estrictamente correcta porque las impresiones actínicas pueden obtenerse de los rayos que emanan de la luna, de la luz artificial o de una chispa eléctrica”. En consecuencia, para Towler, el término correcto para definir la fotografía sería “dibujo actínico”, aunque él mismo reconocía la inutilidad de tal precisión: “En lo que respecta a la representación de los hechos en palabras, es irrelevante para las masas de la humanidad si estas palabras tienen o no un significado intrínseco o una raíz determinada”⁵⁹.

Efecto pictorial

La profundidad teórica del libro de Root tuvo su correlato europeo en las publicaciones que el fotógrafo británico Henry Peach Robinson (1830-1901), presentó a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, en las que reivindicaba los valores y las posibilidades artísticas de la fotografía y difundía las bases del procedimiento del “positivado

⁵⁹ John Towler, *The Silver Sunbeam: A Practical and Theoretical Text-Book on Sun-Drawing and Photographic Printing: Comprehending all the Wet and Dry Processes at present known, with Collodion, Albumen, Gelatine, Wax, Resin and Silver, as also Heliographic Engraving, Photolithography, Photozincography, Celestial Photography, Photography in Natural Colors, Tinting and Coloring of Photographs, Printing in Various Colors, the Carbon Process, the Card-Picture, the Vignette and Stereography* (Nueva York: Joseph H. Ladd, 1864), p. 11.

combinado”, un minucioso sistema de fotomontaje que le permitió crear sus imágenes a partir de un número variable de negativos fotográficos. Tras una larga actividad como fotógrafo profesional, Robinson comenzó a plantear sus ideas en la revista *Photographic News*: muchos de esos textos sirvieron de base para la redacción de su primer y más influyente libro, *Pictorial effect in Photography*, publicado en Londres en 1869, en el que pueden encontrarse ya las bases conceptuales y estéticas de su prolífico trabajo teórico posterior⁶⁰.

El conjunto de ideas expuesto por Robinson en estos libros no puede entenderse sin tener en cuenta su formación previa en el campo de la pintura y su temprano interés por la práctica del dibujo, cuyo aprendizaje inició desde muy joven. Algunos de sus primeros dibujos aparecieron publicados, durante la década de los 40, en revistas como *London Journal* o *Illustrated London News*, y a comienzos de los 50 empezó a mostrar ya sus trabajos pictóricos, algunos de los cuales fueron seleccionados y expuestos en la Royal Academy of Art. De forma paralela, hacia 1851, Robinson empezó a experimentar con varios procedimientos fotográficos (primero, con el calotipo y, más tarde, con el colodión), hasta el punto de convertir la fotografía en el nuevo eje de su actividad artística y

⁶⁰ Robinson publicó, con notable éxito, varios libros en los que profundizaba en su teoría de la fotografía artística. Entre otros, pueden citarse: *Picture making by Photography* (Londres: Piper and Carter, 1884), *Letters on Landscape Photography* (Londres: Piper and Carter, 1888), *Art Photography in short chapters* (Londres: Hazell, Watson and Viney, 1890), o *The Elements of a Pictorial photograph* (Bradford: Percy Lund and Co., 1896).

profesional, que le llevó a inaugurar su primer estudio fotográfico en 1857 y a ingresar, ese mismo año, en la Photographic Society de Londres, de la que llegó a ser uno de sus miembros más influyentes, ocupando desde 1870 la vicepresidencia de la misma. Tras abandonarla en 1891, después algunos desencuentros con sus colegas de la Sociedad, formó junto a otros fotógrafos, como George Davison o Alfred Maskell, un nuevo grupo denominado The Linked Ring, que acabaría erigiéndose, con la convocatoria anual de sus Salones Fotográficos, en uno de los baluartes principales de la nueva corriente internacional del pictorialismo, que promulgaba el inequívoco carácter artístico de la fotografía⁶¹.

En la misma línea ya expresada por Root en su libro, Robinson pensaba que una sólida formación en el campo del arte era la clave para derivar la actividad del fotógrafo hacia la perspectiva de las prácticas artísticas. Su objetivo principal no fue otro que establecer las “bases del efecto pictorial”, es decir, determinar los mecanismos que daban lugar a “la construcción de una imagen” a través de la fotografía. Y aunque esto solo era posible conociendo los propios “límites” que imponía como medio de creación diferenciado, Robinson mantuvo siempre que las posibilidades artísticas de la fotografía no estaban en el dispositivo mismo sino en la capacidad del fotógrafo para articular un discurso de arte en su trabajo: como el “heliógrafo elevado” de Root, él hablaba también de un

⁶¹ Sobre la vida y obra de Robinson, véase: Margaret F. Harker, *Henry Peach Robinson. Master of Photographic Art 1830-1901* (Oxford: Basil Blackwell, 1988).

“fotógrafo concienzudo”, de un “fotógrafo artístico”, de “ojo instruido”, educado en el lenguaje del arte y conocedor de sus “principios”, sus “fuentes”, sus “reglas” y sus “leyes inmutables”, porque, en definitiva, esos eran preceptos que la fotografía, en tanto producto artístico, debía compartir con otras expresiones gráficas y plásticas. Así, los términos y problemas que Robinson desarrolló en *Pictorial effect in Photography*, y en casi todos sus libros posteriores, diferían muy poco de los que un lector de la época podía encontrar en cualquier otro tratado sobre teoría del arte: composición y claroscuro (las “bases del efecto pictorial”), balance, contraste, unidad, armonía, variedad, simetría, simplicidad, perspectiva, uniformidad, repetición, belleza, proporción, selección, etc.⁶² Este último concepto fue un elemento crucial de su discurso estético y, en cierto modo, explica el sentido y los hallazgos de su propia obra fotográfica, empeñada en superar la condena insalvable de la fotografía a la realidad, tal y como, en esos momentos, denunciaron buena parte de sus detractores, especialmente críticos de arte y artistas atemorizados ante los sorprendentes e imprevistos resultados de la fotografía. En este sentido, Robinson defendió las posibilidades que, a pesar de las limitaciones del medio, el fotógrafo tenía para “modificar” y “rechazar”, y, por lo tanto, para actuar y decidir, o, en otras palabras, para intervenir en el resultado final de sus imágenes.

⁶² Henry Peach Robinson, *Pictorial effect in Photography: being Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers. To which is added a chapter on Combination Printing* (Londres: Piper and Carter, 1869).

En su caso, ese control se iniciaba antes incluso de proceder a la toma de la fotografía: dada la complejidad del procedimiento del positivado combinado –que funcionaba a la manera de un puzzle de fragmentos de negativos–, recomendaba un método de trabajo que partía de un estudio previo de la imagen, mediante la elaboración de un conjunto de dibujos, lo que permitía analizar el balance de líneas, la perspectiva, la composición, la adecuación de las luces y sombras o la correcta colocación de las figuras. Estos bocetos “a lápiz o al carbón” que se iniciaban con una idea general y continuaban con el desarrollo “más elaborado” de los diferentes detalles, eran fundamentales para establecer una previsualización del resultado, tal y como haría un pintor antes de proceder a la realización de una obra. Solo cuando todos esos detalles quedaban resueltos en el dibujo previo, se elaboraban los distintos negativos que habrían de componer la imagen final⁶³.

Las teorías de Robinson superaron el viejo paradigma de la fotografía como una forma automática y natural de dibujo, para empezar a pensar la fotografía a partir de un boceto y, por lo tanto, para aplicar las lógicas del dibujo al proceso de construcción de la imagen fotográfica. El boceto era una invención que antecedía a la creación de la fotografía, y ésta era el desenlace de la idea imaginada por el fotógrafo artista, que sorteaba así, sus ataduras con la realidad: la fotografía dejaba de ser la reproducción del mundo visible para convertirse en la manifestación absoluta de las intenciones artísticas del fotógrafo.

⁶³ Véase especialmente el apéndice añadido al libro, donde explica la técnica del positivado combinado; *ibidem*, pp. 191-199.

La imagen híbrida

Esta tesis de la intervención sobre la imagen fotográfica elaborada por Robinson, tuvo unas consecuencias inmediatas en las derivas artísticas del movimiento pictorialista, que dominó la escena fotográfica mundial desde la última década del siglo XIX hasta, al menos, 1917, aunque sus secuelas se mantuvieron en algunos países hasta la mitad del XX⁶⁴. Pero la influencia de Robinson fue más de tipo conceptual y estética que técnica, ya que su procedimiento del positivado combinado no tuvo ninguna trascendencia: sin embargo, la idea de manipular las imágenes como estrategia de liberación artística de la fotografía si fue recibida con agrado por esta nueva generación de autores, que empezaron a recuperar otros procedimientos fotográficos ya conocidos pero poco utilizados, como los procesos al carbón o las gomas bicromatadas, que ofrecían unos márgenes muy amplios para la interpretación y el control personal de las fotografías.

Algunos de estos fotógrafos, llevaron el deseo de intervenir sobre la imagen hasta unos límites especialmente interesantes, en la medida en que abrían nuevas expectativas y daban soluciones mixtas para la fotografía, al convertirla en un mero soporte para la expresión manual

⁶⁴ Se toma aquí 1917 como fecha simbólica de finalización del Pictorialismo, porque en ese año dejó de editarse la revista *Camera Work*. En su último número, Alfred Stieglitz incluyó, por segunda vez, una amplia selección del trabajo del joven fotógrafo Paul Strand, cuyas propuestas estéticas –que presagiaban ya un giro hacia la fotografía pura y directa–, estaban en una órbita totalmente distinta a las tesis pictorialistas.

del artista. Así, por ejemplo, el fotógrafo francés Robert Demachy (1859-1936), una de las figuras centrales de esta tendencia, usó la goma bicromatada como un sistema de enmascaramiento de la realidad, convirtiendo muchas veces sus fotografías en una vorágine circular de gestualidad producida por las huellas de los pinceles utilizados en el proceso de creación de la imagen final. En otras ocasiones, intervino las fotografías dibujando sobre ellas, aunque los resultados parecen más la improvisación de un boceto que una obra definitiva.

Otro caso significativo de estos modos intermedios entre fotografía y dibujo nos lo ofreció el fotógrafo y pintor Frank Eugene (1865-1936). Aunque nació en Estados Unidos, vivió la mayor parte de su vida en Alemania, donde se formó y donde ejerció una importante labor docente como profesor de fotografía. Tanto temática como formalmente, su obra encajaba a la perfección en los márgenes conceptuales y estéticos del pictorialismo, hasta el punto de convertirse en uno de los fundadores del grupo Photo-Secession en Nueva York, liderado por Alfred Stieglitz, quien a su vez dirigía la influyente y ya citada revista *Camera Work*, en la que Eugene publicó sus trabajos al menos en tres ocasiones. En algunas de sus obras, como en su célebre “Adam und Eva” (1898), Frank Eugene forzó al máximo este tipo de operaciones, convirtiendo la fotografía en una imagen-soporte que era intervenida y alterada mediante rayados y manchas, dejando clara la naturaleza manual de la acción del fotógrafo.

De alguna manera, estas prácticas finiseculares de manipulación de la fotografía mediante el dibujo –y de

otras técnicas plásticas de transformación del original fotográfico–, señalaban una línea evolutiva, pero antagónica, de ideas y conceptos sobre lo que era o debía ser la fotografía, pues si en su origen, se la había considerado un dibujo, precisamente para resaltar el carácter mecánico (con el auxilio de una cámara) y la generación “natural” de la imagen, en estas experiencias pictorialistas, la línea trazada y dibujada sobre la fotografía eran la expresión de la huella humana marcada sobre la imagen y el resultado de una necesidad de arte, que iba más allá de la máquina y de los automatismos del proceso.

BIBLIOGRAFÍA

BATCHEN, Geoffrey, *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

[DAGUERRE, Louis Jacques Mandé], *Historique et description des procédés du Daguerreotype et du Diorama, par Daguerre*. París: Susse Frères, 1839.

[DAGUERRE, Louis Jacques Mandé], *History and Practice of Photogenic Drawing, or the true Principles of the Daguerreotypes, with the new method of Dioramic Painting, secrets purchased by the French government, and by their command published for the benefit of the arts and Manufactures, by the inventor L.J.M. Daguerre, [MEMES, J.S., trad.]*. Londres, Smith, Elder and Co., and Adam Black and Co., 1839.

[DAGUERRE, Louis Jacques Mandé], *Historia y descripción de los procederes del Daguerreotipo y Diorama, por Daguerre, [MATA, Pedro, trad.]*. Barcelona: Juan Francisco Piferrer, 1839.

[DAGUERRE, Louis Jacques Mandé], *Esposición histórica y descripción de los procedimientos del Daguerreotipo. Método por el cual se saca en pocos minutos el diseño artísticamente exacto de toda clase de objetos de la naturaleza o del arte; vistas de paisajes, copias de edificios, de monumentos, de estatuas y bajos relieves, de objetos de anatomía humana y comparada, de historia natural, retratos etc., etc. por medio de la acción de la luz sobre una composición material, sin necesidad de conocimiento alguno de pintura ni de dibujo y del Diorama,*

por *Daguerre (Luis-Santiago-Mandé)*, [HYSERN Y MOLLERAS, Joaquín, trad.]. Madrid: Imprenta de D. Ignacio Boix, 1839.

[DAGUERRE, Louis Jacques Mandé], *The hand-book of Heliography; or the Art of writing or drawing by the effect of sun-light, with the Art of the Dioramic Painting as practiced by M. Daguerre*. Londres: Robert Tyas, 1840.

DELAMOTTE, Philip H., *The Practice of Photography, A manual for Students and Amateurs*. Nueva York: Office of the Photographic and Fine Art Journal, 1854.

FIGUIER, Louis, *Exposition et histoire des principales découvertes scientifiques modernes*. París: Langlois et Leclercq, Victor Masson, 1851, t. 1.

FOX-TALBOT, William Henry, *The Pencil of Nature*. Londres: Longman, Brown, Green and Longman, 1844.

HARKER, Margaret F., *Henry Peach Robinson. Master of Photographic Art 1830-1901*. Oxford: Basil Blackwell, 1988.

IVINS, W.M., *Imagen impresa y conocimiento. Análisis de la imagen prefotográfica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1975.

ROBINSON, Henry Peach, *Pictorial effect in Photography: being Hints on Composition and Chiaroscuro for Photographers. To which is added a*

chapter on Combination Printing. Londres: Piper and Carter, 1869.

ROOT, Marcus Aurelius, *The Camera and the Pencil; or the Heliographic Art, its theory and practice in all its various branches, e.g., daguerreotypy, photography &c.; together with its history in the United States and in Europe; being at once a theoretical and a practical treatise, and designed alike, as a text-book and a hand-book*. Filadelfia: M.A. Root, 1864.

SNELLING, Henry H., *The History and Practice of the Art of Photography; or the production of pictures through the agency of light. Containing all the instructions necessary for the complete practice of the Daguerrean and Photogenic Art, both on metallic plates and on paper*. Nueva York: G. P. Putnam, 1849.

TOWLER, John, *The Silver Sunbeam: A Practical and Theoretical Text-Book on Sun-Drawing and Photographic Printing: Comprehending all the Wet and Dry Processes at present know, with Collodion, Albumen, Gelatine, Wax, Resin and Silver, as also Heliographic Engraving, Photolithography, Photozincography, Celestial Photography, Photography in Natural Colors, Tinting and Coloring of Photographs, Printong in Various Colors, the Carbon Process, the Card-Picture, the Vignette and Stereography*. Nueva York: Joseph H. Ladd, 1864.