



Todos nuestros catálogos de arte  
All our art catalogues  
desde/since 1973

---

## **ROSTROS Y MÁSCARAS FOTOGRAFÍAS DE LA COLECCIÓN ORDÓÑEZ-FALCÓN**

2005

El uso de esta base de datos de catálogos de exposiciones de la Fundación Juan March comporta la aceptación de los derechos de los autores de los textos y de los titulares de copyrights. Los usuarios pueden descargar e imprimir gratuitamente los textos de los catálogos incluidos en esta base de datos exclusivamente para su uso en la investigación académica y la enseñanza y citando su procedencia y a sus autores.

Use of the Fundación Juan March database of digitized exhibition catalogues signifies the user's recognition of the rights of individual authors and/or other copyright holders. Users may download and/or print a free copy of any essay solely for academic research and teaching purposes, accompanied by the proper citation of sources and authors.



FUNDACIÓN JUAN MARCH  
[www.march.es](http://www.march.es)



Sant Miquel, 11. Palma  
[www.march.es](http://www.march.es)



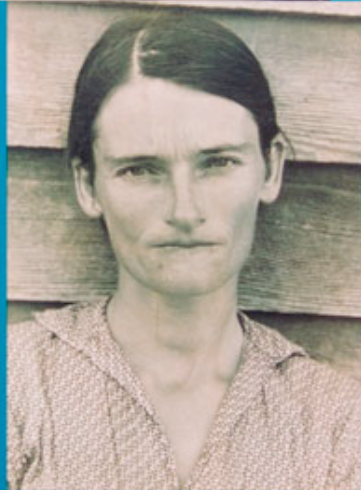
Casas Colgadas. Cuenca  
[www.march.es](http://www.march.es)

Fundación Juan March  
*medio siglo*



8 428845012897

# ROSTROS Y MÁSCARAS



FOTOGRAFÍAS  
DE LA COLECCIÓN  
ORDÓÑEZ-FALCÓN



# ROSTROS Y MÁSCARAS

FOTOGRAFÍAS DE LA COLECCIÓN ORDOÑEZ-FALCÓN



# ROSTROS Y MÁSCARAS

FOTOGRAFÍAS  
DE LA COLECCIÓN  
ORDOÑEZ - FALCÓN

museo d'Art espanyol contemporani, Palma

29 NOVIEMBRE 2005 - 18 FEBRERO 2006

museo de Arte abstracto español, Cuenca

3 MARZO - 28 MAYO 2006

Fundación Juan March  

---

*medio Siglo*

# ÍNDICE

5

## **PRESENTACIÓN**

7

## **ROSTROS Y MÁSCARAS**

Francisco Caja

106

## **CATÁLOGO Y BIOGRAFÍAS**

122

## **FOREWORD**

123

## **FACES AND MASKS**

Francisco Caja

133

## **WORKS AND BIOGRAPHIES**



Bajo el título *Rostros y máscaras, fotografías de la colección Ordóñez-Falcón* la Fundación Juan March presenta en el Museu d'Art Espanyol Contemporani de Palma, y posteriormente en el Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, una selección de la colección Ordóñez-Falcón, que comprende 66 fotografías de 43 artistas y cuatro obras de autor desconocido.

El retrato fotográfico es un género que reúne toda una serie de iniciativas artísticas que giran en torno a la idea de mostrar las cualidades, físicas o morales, de las personas que aparecen representadas.

Esta muestra ofrece un recorrido histórico internacional por las distintas formas de representación fotográfica del rostro humano. La exposición comienza con algunos daguerrotipos de mediados del siglo XIX. Estos primeros retratos implicaban largos tiempos de exposición, eran sobre todo posados de la alta sociedad en los talleres de los fotógrafos, con una notoria influencia de la pintura, como es el caso de Southworth & Hawes y Nadar. A medida que la historia de la fotografía evoluciona, el género del retrato se adapta a las nuevas técnicas e ideas; los fotógrafos salen de los estudios, viajan y fotografían a todo tipo de personajes en las más diversas situaciones, manteniendo un estilo propio. Se muestran así retratos de fotógrafos dedicados a la moda, como es el caso del Barón Adolphe de Meyer o de Irving Penn; de artistas dedicados a la experimentación, como Rudolf Koppitz o André Kertész; de fotógrafos documentales, como Dorothea Lange o Walker Evans; de otros adscritos a un movimiento artístico determinado, como Dora Maar, seguidora de la corriente surrealista o el constructivista Alexander Rodtchenko, fotógrafos pictorialistas como José Ortiz Echagüe o Edward Steichen; y, finalmente, de artistas contemporáneos como Thomas Ruff o Alberto García-Alix.

La Fundación Juan March agradece a la Fundación Ordóñez-Falcón de fotografía su generosidad en el préstamo de las obras, especialmente a su presidente, Enrique Ordóñez, a Sergio Ordóñez y a Carolina Martínez, coordinador de la Fundación y a María Martínez, Secretaria de Dirección y a Francisco Caja su ensayo para el catálogo y sus acertados consejos.



## **ROSTROS Y MÁSCARAS**

**Francisco Caja**

**Profesor Titular de Estética, Universidad de Barcelona**

### **La máscara del Faraón**

“Sólo hubo un hombre que rompió las ataduras del estilo egipcio. [...] Para él sólo había un dios supremo, Atón, al que adoraba y que hizo representar en forma de sol. Se llamó a sí mismo Akhenatón”, esto es, “resplandor del sol”. La representación del rostro humano se libraba, por efecto de una reforma religiosa, de las ataduras de su característico hieratismo para alumbrar, por vez primera en la historia, la individualidad de un rostro humano. “Algunos de sus retratos lo muestran como un hombre feo, tal vez porque deseó que los artistas lo representaran en toda su humana flaqueza”<sup>1</sup>, nos dice E. Gombrich en su inventario general de la Historia del Arte.

Tenemos aquí, en la decimoctava dinastía, asociada precisamente a la religión del sol, al origen de la luz -y recuérdese que el significado literal de la palabra “fotografía” es escritura de la luz-, la primera representación de un rostro individual en la historia de la humanidad. Progreso que durará tan sólo un instante: en pocos años, a la muerte del faraón, “la ventana al exterior fue cerrada nuevamente”. Nos ha quedado ese rostro fugitivo de Amenofis IV, Akhenatón, el primer “retrato” de la historia, como la caída de la máscara de lo sagrado, como testigo insobornable de un acto tachado de herético en ese momento: la representación de la naturaleza humana,

<sup>1</sup> Ernest Gombrich: *Historia del arte*, traducción de Rafael Santos Torroella, Barcelona, Ediciones Garriga, 1975, pág. 53.

contingente, del faraón. El faraón se desprende de su máscara sagrada, renaciendo, en cierto modo, como una crisálida de su sudario. Muchos años, miles de años habrá que esperar a que el gesto inaugural de Akhenatón se universalice<sup>2</sup>, para que cada hombre y cada mujer puedan “contemplar su trivial imagen sobre un trozo de metal”<sup>3</sup>, como escribirá despectivamente Charles Baudelaire en 1859.

Pero Baudelaire no deja de ser un sacerdote de la antigua religión del arte<sup>4</sup>. La fotografía anuncia una nueva era: “la fotografía, y en particular el retrato, es un fenómeno extremadamente nuevo en la cultura humana. Es no sólo un arte; es, en mi opinión, una nueva forma de conciencia humana”<sup>5</sup>. Una conciencia que, en todo caso, aspira a la universalidad. Porque la fotografía era, en primer lugar, un arte “republicano”. En 1883 en la *Académie des Sciences*, Étienne Carjat, uno de los autores de los más célebres retratos fotográficos de la época, declamaba, ante una audiencia entusiasmada, este poema en homenaje a Daguerre, el inventor francés de la fotografía, que titula de manera significativa “El arte del pobre”:

2 La referencia al arte egipcio y, más concretamente, a la práctica del embalsamamiento para la explicación teórica de la naturaleza de la fotografía es recogida y desarrollada por A. Bazin en su conocida: “*Ontologie de l’image photographique*” (1945). El lector encontrará su versión castellana en: A. Bazin, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1966.

3 Charles Baudelaire, “El Público moderno y la fotografía”, en: *Oeuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, págs. 746-750.

4 Lo que no le impide hacerse fotografiar por los grandes fotógrafos de la época (Nadar, Carjat).

5 Ben Maddow: *Faces. A Narrative History of the Portrait Photography*, Boston, New York Graphic Society, 1977.

¿Sabes por qué te amo, oh difunto?  
Tú que desde hace treinta años reposas  
En la tumba en la que todos nos adormecemos  
Sin las ansias de las apoteosis  
[...]  
¡No! Es por otra cosa distinta  
Por lo que mi alma republicana  
En este bello día de Mesidor  
Quiere cantar tu gran obra humana:

Esta obra de fraternidad  
Que, como a todo gran nombre que brilla,  
Permite al más desheredado  
¡Tener sus Retratos de familia!

Antes de ti, sublime inventor,  
El arte, desdeñoso del proletario,  
acaparando al pintor y al escultor,  
Pertenece a los grandes de la tierra.  
[...]  
Todos: duques, papas, reyes, emperadores,  
comedores de dinero, rayos de guerra.  
Se disputan mármol y colores:  
¡Hoy el pobre tiene a Daguerre!<sup>6</sup>

Sais-tu pourquoi je t'aime, ô mort  
Toi qui depuis trente ans reposes  
Dans la tombe où chacun s'endort  
Sans soucis des apothéoses?  
[...]  
Non! C'est pour autre chose encor,  
Que mon âme républicaine  
Dans ce beau jour de Messidor  
Veut chanter ta grande oeuvre humaine:

Cette oeuvre de fraternité  
Qui, comme à tout grand nom qui brille,  
Permet au plus déshérité  
D'avoir ses Portraits de Famille!

Avant toi, sublime inventeur,  
L'art, dédaigneux du prolétaire,  
Accaparant peintre et sculpteur,  
Appartient aux grands de la terre.  
[...]  
Tous: ducs, papes, rois, empereurs,  
Mangeurs d'argent, foudres de guerre,  
Se disputent marbre et couleurs:  
Aujourd'hui le pauvre a Daguerre!

6 Reproducido en [Adrien] Mentienne : *La découverte de la photographie en 1839*, Paris, Impr. P. dupont, 1892 Reed. facsímil: Nueva York, Arno Press, 1979, págs. 146-147.

Retratos para todos y cada uno. Un espejo memorioso (*Two Gentlemen and a Lady with Mirror and Daguerreotypes*, ca. 1855. Cat. 2)<sup>7</sup>, como fue definido en sus comienzos, al alcance de todos. Un espejo al que asomarse (“como a las lucernas del infinito”) para contemplar la propia imagen, para escrutar la imagen de los seres queridos. Para dejarse representar privadamente. Para apresar y conservar al abrigo del tiempo lo que aparece de modo fugitivo, interrumpiendo el continuo temporal, en el tiempo de un ensueño: sean unos músicos ambulantes de una Italia más soñada que real o unos agrimensores presentando las armas de su oficio devastador (Louis-Camille d’Olivier: *Pifferari*, mediados de 1850. Cat. 6; Anónimo: *Arpenteurs*, ca. 1860. Cat. 7).

Ningún aspecto de los diferentes roles del individuo dejará de ser representado por la fotografía: el rostro humano se convierte en el centro de lo que podríamos llamar el orden de la representación, en una especie de fisiognómica<sup>8</sup> social generalizada. La diversidad del uso y función social del retrato llega a tales extremos que se habla en la época de una “daguerrotipomanía” generalizada, que hace que la fotografía se convierta en una verdadera industria. Si en un principio -y en consonancia con los primeros procedimientos fotográficos: daguerrotipo, ambrotipo, etc.-, las imágenes son únicas, como pequeñas reliquias capturadas en la viscosidad del ámbar del amor familiar (Anónimo: *Retrato de familia*, segunda mitad del s. XIX. Cat. 3); más tarde, con los procedimientos industriales, las imágenes se multiplican hasta el extremo de formar ellas mismas una familia, la familia humana; álbum o memorial familiar, en donde se atesoran, como pequeñas gemas, los rostros del panteón familiar, en una suerte de árbol genealógico animado que corona el bosque y guía al sujeto en su incesante búsqueda de su primera identidad.

7 El daguerrotipo altera la relación espacio-temporal especular. Cuando está la imagen no está el sujeto. Es ese lapso lo que constituye la verdadera naturaleza de la fotografía; éste es el verdadero “sujeto” de la fotografía. En realidad, una fotografía es siempre un *lapsus*, un encuentro fallido.

8 El Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua define la voz “fisiognómica” de este modo: “Estudio del carácter a través del aspecto físico y, sobre todo, a través de la fisonomía del individuo”.

Pero también, y al mismo tiempo, el sujeto debe hacerse representar para los otros. Proporcionar a los otros aquellas señales de reconocimiento recíproco que le permitan alcanzar una “posición” en el nuevo orden de representación<sup>9</sup>. Y debe tomarse esta expresión en su sentido literal: el sujeto es lo que lo representa; es, por decirlo en los viejos términos de la filosofía, su apariencia, su forma, algo en relación a los demás, una función. La fotografía, por su sencillez, por su rapidez, por su exactitud es el procedimiento adecuado para dar forma a la visibilidad del conjunto del cuerpo social. En primer lugar, y ella es la primera en recibir con júbilo la nueva imagen, la aristocracia (Onésime Aguado: *Femme de profil*, ca. 1862. Cat. 9)<sup>10</sup>, las glorias políticas y literarias, el clérigo

9 Significativamente, el primer procedimiento estandarizado del retrato fotográfico que permite un gran abaratamiento de los costes de obtención de los retratos fotográficos se denomina *carte de visite*, tarjeta de visita. El individuo se “deja” representar por su imagen fotográfica, dispone de una “representación” *urbi et orbi*.

10 Esta fotografía es un bello ejemplo de lo que podríamos llamar una fotografía aristocrática de una aristócrata. En 1853 Ernest Lacan, sin duda un fotógrafo-artista según su propia taxonomía, publica en *La Lumière* tres “esbozos fisiológicos” en los que describe los tres “tipos” de fotógrafos, que corresponden a las diferentes prácticas de la época: el “profesional”, el “artista” y el “amateur”. El conde Olympe Aguado, el hermano mayor de Onésime, es uno de los modelos del tipo:

“Le photographe amateur, pour nous, c’est l’homme qui, par amour de l’art, s’est passionné pour la photographie, comme il serait passionné pour la peinture, la sculpture ou la musique, quien fait une étude sérieuse, raisonnée. intelligente, avec ferme volonté de ne pas lui sacrifier inutilement une partie de son temps et de sa fortune, et qui est arrivée à égaler, sinon à dépasser, ceux qui lui ont servi de maîtres.

Il appartient généralement à l’élite de la société. C’est dans les grands réceptions du grand monde, sous les lambris dorés des plus somptueux hôtels, sous l’ombrage parfumé des plus riches parcs, qu’il vit et qu’il s’inspire. Le jour, on le rencontre aux Champs-Élysées, aux bois, conduisant un magnifique attelage ou montant un cheval de race. Le soir, accoudé sur la balustrade dorée de sa loge à l’Opéra ou aux Italiens, il écoute avec ravissement les chefs-d’œuvre de Mayerbeer ou de Rossini. On compte parmi les photographes amateurs un duc, plusieurs comtes, vicomtes et barons; des diplomates, des hauts fonctionnaires, des magistrats. Celui-ci a une immense fortune, il porte un grand nom, que les artistes de tous les pays et de tous les genres de talent ont appris à connaître et à vénérer.” Ernest Lacan: “Le photographe, esquisse physiologique: du photographe amateur”, en *La Lumière*, 26 febrero, 1853 (nº 9), reproducido en André Rouillé, *La Photographie en France. Textes & Controverses: une Anthologie, 1816-1871*, Macula, Paris, 1989, p. 165.

o el pastor. Pero ¿qué es lo que allí se representa? ¿La individualidad o el “tipo” social? ¿El rostro individual o la máscara social?, esto es -y sin que necesariamente aquí máscara deba ser entendida en sentido peyorativo-, ¿lo que la sociedad inscribe en el rostro de los individuos? ¿Ambos en tensión, el rostro pugnando por aparecer tras la máscara? ¿Y qué significa aquí rostro individual? ¿No es en cierto modo la fotografía, a pesar de todo, una máquina de destrucción de lo individual, un modo de hacer de cada individuo un ejemplar de una tipología definitivamente establecida?<sup>11</sup> ¿No es el “acto fotográfico” un ritual mecánico, estereotipado, de “escenas” que debe ser obligadamente repetido a mayor gloria de un dispositivo, la fotografía como institución, que ordena la repetición de ese ritual, de modo que la singularidad del acontecimiento se disipa en el hecho mismo de ser celebrado por fotografiable? (Anónimo: *Le pique-nique / jira*, 1887. Cat. 11)<sup>12</sup>.

Pero la fotografía tiene historia, se va desarrollando a través del tiempo, configurando prácticas muy diversas, determinadas o posibilitadas casi siempre por innovaciones técnicas. Un abaratamiento en los costes, una disminución en el tiempo de exposición, pueden eliminar prósperos negocios o prácticas profesionales consolidadas, y, de este modo, modificar la tipología del retrato fotográfico de forma radical; así sucedió especialmente en el primer siglo de la fotografía, el diecinueve, tanto en América, con las particularidades de una nación en construcción, como en Europa, la cuna de la tradición artística occidental. Los grandes *ateliers* fotográficos, por ejemplo, en los que se reúne *le tout Paris*, y en los que se “cuece” el clima artístico

11 Cf. al respecto Alan Sekula: “Te Body and the Archive”, en *October* nº 39, Invierno de 1986, págs. 3-65

12 Las dos divisas -de las que Eastman-Kodak se sirvió para poner al alcance de todos la práctica de la fotografía, el célebre: “Ud. apriete el botón, nosotros hacemos el resto”, y los diferentes eslóganes relativos a la preservación del recuerdo (“inmortalice esos momentos”) expresan muy bien la naturaleza política de la imagen fotográfica. Ambos eslóganes no pueden ocultar su naturaleza imperativa. La idea de un “imperativo categórico” fotográfico no es una idea descabellada en la explicación del triunfo social de la fotografía.



y cultural de la capital del siglo diecinueve, dan lugar a imágenes de “artista” como las de Nadar (Nadar: *Georges Sand*, 1877. Cat. 10), al lado de las de un “aficionado” (Onésime Aguado: *Femme de profil*, ca. 1862. Cat. 9) o un “profesional” (Roger Fenton: *Untitled (Portrait of a Gentleman)*, ca. 1850. Cat. 4). Una taxonomía que, por el carácter “natural”, indomeñable, de la imagen fotográfica, todavía no recubre totalmente los ejemplares fotográficos, en los que la fuerza de la materialidad cruda del sujeto frente a la cámara sobrepasa aún las convenciones (Albert Southworth & Josiah Hawes: *The Clergyman*, s. XIX. Cat. 1)<sup>13</sup>.

En 1872, el fotógrafo O. G. Rejlander colaboraba con Charles Darwin en la ilustración del libro de éste: *The Expressions of the Emotions in Man and Animals*<sup>14</sup>. Aparentemente, la naturaleza de esas fotografías, de carácter documental, se halla muy alejada de la del resto de las fotografías de Rejlander, de naturaleza inequívocamente alegórica. Rejlander, como es sabido, compone escenas “alegóricas” (cf. su *The two ways of life*, 1857) mediante la combinación<sup>15</sup> de diversos negativos singulares (O. G.

13 Los propósitos conscientes de unos “profesionales” como Albert Southworth & Josiah Hawes, productores de decenas de miles de retratos fotográficos, revelan que, al menos en aquella época, el retrato profesional y el artístico no eran incompatibles: “What is to be done is obliged to be done quickly. The whole character of the sitter is to be read at first sight; the whole likeness, as it shall appear when finished, is to be seen at first, in each and all details, and their unity and combinations. Natural and accidental defects are to be separated from natural and possible perfections; these latter to obliterate or hide the former. Nature is not at all to be represented as it is, but as it thought to be, and might possibly have been; and it is required of and should be the aim of the artist-photographer to produce in the likeness the best possible character and finest expression of which that particular face or figure could ever have been capable. But in the result there is to be no departure from truth in the delineation and representation of beauty, and expression, and character.” Albert Sands Southworth en *British Journal of Photography*, XVIII (1871), p. 583, citado por Beaumont Newhall: *The Daguerreotype in America*, New York, Dover Publications, tercera edición revisada, 1976, pág. 44.

14 Charles Darwin: *The expressions of the emotions in Man and animals*, Chicago & London, Phoenix Books, The University of Chicago Press, 1965.

15 La dependencia del carácter alegórico de la fotografía de su forma “compuesta” debería ser analizada más detenidamente. El término “montaje” -que constituirá después el procedimiento por excelencia de la fotografía *engagée* de los años treinta (Heartfield)- debería ser aplicado aquí sin temor a incurrir en el error de extemporaneidad.

Rejlander: *Standing Figure Study*, ca. 1860. Cat. 8), otorgando, de este modo a lo que, de forma indudable, es, por sí misma e individualmente, una fotografía aparentemente "documental", un significado "alegórico", espiritual, tipológico, y, por qué no decirlo, eidético, en el sentido de que el individuo no está representado en su individualidad, sino como un tipo ejemplar, una representación de una idea general, universal. El sujeto está allí representado no a título individual sino como representante a su vez de un concepto. Es ésta una de las primeras estrategias del fotógrafo para que la fotografía pueda ser considerada como un arte<sup>16</sup>. Y el lugar por excelencia en el que se realizará esta transmutación será el rostro humano, la vieja tradición de la fisognómica mediante. Rejlander extraerá un gran rendimiento de la ambigua naturaleza inicial de la fotografía, presente, sobre todo en el Reino Unido, desde las primeras fotografías de Fox-Talbot.

Detengámonos un instante en nuestro recorrido por esta historia contingente del retrato fotográfico, pues aquí se dirime la cuestión más decisiva en la comprensión de la naturaleza del retrato fotográfico en particular y de la fotografía en general. Si existe un "tema" fotográfico por excelencia, ese es el rostro humano. La fotografía introduce en la representación del rostro humano una dimensión radicalmente nueva. La instantaneidad, el detalle, el "automatismo mecánico" del retrato fotográfico desarrollan hasta los extremos una vieja tradición, como apuntábamos, la fisognómica, esto es, la naturaleza simbólica, alegórica, de los rasgos o caracteres del rostro humano, la capacidad expresiva, representativa del rostro humano. El "interior" humano, esto es, su alma, sus sentimientos, su espíritu, tienen reflejo, como si se tratara de los caracteres de una escritura, en el rostro humano, en sus rasgos, en su disposición material.

16 Para Rejlander y la función "alegórica" de la fotografía, el lector puede consultar el muy estimable texto de Mike Weaver: "L'aspiration artistique. La tentation des beaux arts", en Michel Frizot (dir): *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, Bordàs, 1994.

Se renueva aquí lo que desde antiguo se ha designado con el nombre de correspondencias (alegóricas). Es, como hemos dicho, el viejo problema de la alegoría: la existencia misma del mundo material se sostiene exclusivamente, encuentra su razón de ser en su calidad de representante del mundo espiritual, como signo del creador. Con la fotografía, la realidad física conocía de este modo una nueva época de redención. Es eso lo que está presente no sólo en Rejlander, sino también en su "discípula" Julia Margaret Cameron, así como en el resto del círculo londinense, -con sus diferencias, naturalmente-: Henry Peach Robinson y -el más radical de todos ellos- Lewis Carroll<sup>17</sup>. En las pretensiones artísticas de Rejlander, como en los intereses científicos de Darwin al tratar de establecer una "tipología" de las expresiones del rostro, se halla la misma preocupación: cómo lo "espiritual" se convierte, se transforma, se transubstancia en algo material y *à l'envers*, cómo lo material se espiritualiza. O, dicho de otro modo, el tránsito, el pasaje de la naturaleza a la cultura. La fotografía, el retrato fotográfico, registra este pasaje, afirmándose como una práctica "litoral", de borde entre la naturaleza y la cultura, arrancando de aquella una confesión: obligándola a escribirse. No en vano Fox-Talbot, el inventor británico de la fotografía, la llamaría "*The Pencil of Nature*", antes de que Herschel le otorgara su nombre definitivo, esto es, escritura de la luz; de la misma manera que Daguerre, el inventor francés de la fotografía, lo denominará: "un arte sin artista".

Pero, y aquí, en esta muestra contingente de retratos fotográficos, se percibe con total evidencia, ello tan sólo es posible a través del retrato fotográfico. Fotografía y retrato están predestinados el uno para el otro. La humanidad necesita revestirse de una nueva máscara; su rostro, su figura<sup>18</sup>, debe dejar de pertenecer

17 Sobre la fotografía de Lewis Carroll pesan demasiados malentendidos. Para una correcta consideración del Carroll fotógrafo habrían de tenerse en cuenta los textos del propio Carroll sobre la fotografía. El lector puede consultarlos en: Helmut Gernsheim: *Lewis Carroll Photographer*, New York, Dover Publications, edición revisada, 1969.

18 No es éste el lugar para desarrollar lo que en relación al cuerpo y su representación significa la fotografía. Sirvan las presentes consideraciones sobre el retrato fotográfico de guía o introducción a la materia.

a la naturaleza, debe hacerse significar, encarnar el sentido. Podríamos hablar aquí, apropiándonos de la terminología del psicoanálisis, de una gigantesca histeria de conversión<sup>19</sup>. Como veremos, la naturaleza "histórica", *conversiva*, de la fotografía parece haber sido intuida de forma preclara por algunos de sus primeros usuarios. La "mascarada"<sup>20</sup> femenina alcanza el paroxismo más extremo en el caso de la Condesa de Castiglione<sup>21</sup> (Pierre-Louis Pierson: *Comtesse de Castiglione*, 1893 Serie: *Sainte Cecile et Rache*, 1893. Cat. 12). Algunas otras de las fotografías reunidas en esta muestra ponen también en escena -de distinta manera- este intento de representar a *la* mujer. Todas ellas conjuran ese intangible, *la* mujer, solicitánodole que se manifieste o confiese su *verdadera* naturaleza, arrancándose sus diferentes máscaras o, por el contrario, enmascarándose, esto es, proporcionando el texto que permitiría descifrar su enigma (Dora Maar: *Lise Deharme chez elle*, 1936. Cat. 31; Horst P. Horst: *Edith Sitwell, New York*, 1948<sup>22</sup>. Cat. 34; y, de un modo radicalmente distinto, Lisette Model: *Woman With a Veil*, 1947. Cat. 41).

Esta necesidad de la "máscara", con su doble valor, engaño y revelación, cobra una dimensión extraordinaria en el caso de la condesa de Castiglione y su relación con la fotografía, y, en este sentido, puede decir-

- 19 Para Freud la histeria de conversión consistiría en la expresión, a través del cuerpo (síntomas corporales), de representaciones sexuales reprimidas. Esto es, "una transposición de un conflicto psíquico y una tentativa de resolución del mismo en síntomas somáticos, motores (por ejemplo, parálisis) o sensitivos (por ejemplo, anestias o dolores localizados)". Jean Laplanche & Jean Baptiste Pontalis: *Diccionario de Psicoanálisis*, Barcelona, Labor, 1971, pág. 84.
- 20 Es evidente que, de acuerdo con el carácter litoral de la fotografía, aquí la "mascarada femenina" no significa otra cosa que la dificultad de representación de *la* mujer.
- 21 Para un análisis detallado de las relaciones entre feminidad, sexualidad y fotografía en relación a la Condesa de Castiglione, el lector puede consultar: Abigail Solomon-Godeau: "The Legs of the Countess", en *October* 39, (Invierno de 1986).
- 22 Edith Sitwell posó asimismo para diversos fotógrafos, entre ellos Cecil Beaton y Bill Brandt. La serie fotográfica de Beaton la representa justamente de forma indudablemente alegórica, al igual que Dora Maar a la también escritora Elise Deharme. La versión de Caspar Friedrich de la tradicional iconografía de la "Melancolía" (1801) se reconoce aquí de forma indudable.

se que el “caso” de la condesa no puede dejar de ser considerado como un caso ejemplar, a través del cual pueden ser pensados rasgos generales del retrato fotográfico en particular y de la fotografía en general. Virginia Oldoini (1837-99), Condesa de Castiglione, llega a París a la edad de 19 años como agente secreto del Rey Víctor Manuel para actuar ante las autoridades francesas en favor de la unificación e independencia de Italia. Su inteligencia, belleza y capacidad de seducción la convertirán en pocas semanas en la amante de Napoleón III y en el centro de la buena sociedad francesa. Desde su llegada a París y hasta poco antes de su muerte, la Condesa visita regularmente el estudio de Mayer & Pierson para hacerse fotografiar, de forma obsesiva, con diferentes “disfraces”, ora interpretando los papeles de las obras teatrales más famosas de la época, ora disponiendo a su alrededor una precisa utilería, para dejarse representar por sus armas de seducción, entre las que resplandece un rostro de porcelana.

Estas fotografías, más de 400 conocidas, pueden ser consideradas en cierto modo como “autorretratos”, o al menos debemos considerar a la condesa como coautora de las mismas. Durante más de tres décadas Pierre-Louis Pierson y la Condesa<sup>23</sup> colaboran en un singular ritual para elaborar una de las máscaras más complejas y sutiles de la deidad femenina. Pero a finales de 1879 la Condesa es internada en una clínica mental aquejada de una grave dolencia. A partir de entonces la Condesa ya no es más que la sombra sonámbula de sí misma. Perdida para el “gran mundo”, la buena sociedad, continuará cumpliendo con su exquisito ceremonial y seguirá acudiendo al estudio del fotógrafo para mantener la mascarada. Extraviada, marchita y desdentada, sostendrá la imagen proteica de la feminidad ante la cámara hasta poco antes de su muerte. (Pierre-Louis Pierson: *Comtesse de Castiglione*, 1893. Serie: *Sainte Cecile et Rachel*, 1893. Cat.12)<sup>24</sup>.

23 El destino de estas singulares fotografías no parece ser otro que el uso privado de la propia Condesa.

24 La fotografía exhibida aquí fue realizada seis años antes de la muerte de la Condesa, cuando tenía 56 años.

El paroxismo fotográfico de la Condesa viene a poner así el contrapunto crítico a la fotografía de “celebridades” (Nadar: *Georges Sand*, 1877. Cat. 10) en la que se refugian pronto los artistas-fotógrafos (Nadar, Carjat, etc.), en el intento de componer de este modo lo que viene a llamarse “la galería universal de nuestros contemporáneos”, “los hombres y mujeres del día”, verdaderos panteones en los que se fija la falsa memoria de los que mañana nadie recordará. La noción misma de “fama” resultará sustancialmente transformada por efecto de la fotografía. Así, por ejemplo, se podrá atribuir la victoria en las elecciones a la presidencia de los E.E. U.U., más que al propio Abraham Lincoln, al retrato que de él hiciera Mathew Brady en 1860, cuya difusión alcanza cientos de miles de copias. La fotografía “fabrica” la fama. De ser un medio pasivo, que registra los hechos y las personas memorables, pasa a configurarse como un medio activo: lo fotografiado, por el mero hecho de serlo, se torna memorable. El “acontecimiento” sufre, consecuentemente, la misma transformación. Lo que no tiene registro fotográfico no tiene existencia, de acuerdo con el viejo brocardo latino: *quod non est in actis, non est in mundo*. Lo que no está en las actas (en este caso, fotografiado), no está en el mundo. Pronto se configurará un ritual fotográfico en el que el solo hecho de fotografiar se impondrá sobre cualquier contenido, sobre cualquier tema. La fotografía se convierte en *el* tema de la fotografía. En cierto modo lo que se celebra es, sobre todo, el hecho de posar para la fotografía<sup>25</sup> (Anónimo: *Le pique-nique / jira*, 1887. Cat. 11). El rostro se convierte en un espejo en el que únicamente se refleja el dispositivo fotográfico. La vida familiar, la vida privada, comienza a configurarse como pública, a imitación de las formas públicas. Retrato familiar y público convergen.

25 Una nueva orden, que proviene de la nueva industria de la fotografía (Eastman-Kodak), obliga a vivir para fotografiar. El acontecimiento “recordable”, lo que se celebra en el ritual fotográfico familiar, es el hecho de posar, de hacerse una fotografía. Como se ha dicho, se percibe aquí el eco del imperativo fotográfico: *you press the button, we do the rest*.

Pero la fotografía sigue conquistando territorios, nuevos espacios para la representación, y, entre ellos, uno que resultará decisivo: la guerra<sup>26</sup>. Como es sabido, el polifacético Roger Fenton (*Wounded Soldier, Crimean War*, ca. 1855. Cat. 5)<sup>27</sup>, con su famoso furgón fotográfico se convierte en el primer fotógrafo que documenta una guerra, la de Crimea en 1855, con el patronazgo del príncipe Albert. Estamos todavía muy lejos de la visión de la guerra de un Robert Capa, de un Eugene Smith o de Zdenek Tmej<sup>28</sup>. La “visión inanimada” de la guerra de Brady se limita a vistas de campamentos, puertos, campos de batalla, retratos convencionales y de grupos aparentemente informales<sup>29</sup>. Pero, en el orden de la representación, el *Wounded Soldier* (Soldado herido) de Fenton ha de ser considerado en este sentido como una fotografía excepcional, que introduce una novedad radical: la figura del soldado individual. La máscara del heroísmo cae para dejar ver el dolor y los devastadores efectos de la guerra sobre la fragilidad del cuerpo humano. Un solda-

- 26 La identidad estructural entre guerra y fotografía, su afinidad, es señalada por Ernst Jünger en el periodo de entreguerras: “El intelecto que con sus armas de destrucción y a través de grandes distancias sabe alcanzar al adversario con exactitud de segundos y de metros, y el intelecto que se esfuerza por conservar los grandes acontecimientos históricos, son uno y el mismo”. Ernst Jünger: *Das Antlitz des Weltkrieges: Fronterlebnisse deutscher Soldaten (El rostro de la guerra mundial. Vivencias del frente de los soldados alemanes)*, Berlin, Neufeld und Henius, 1930. Reproducido en: Nicolás Sánchez Durá (ed.), Ernst Jünger: *Guerra, técnica y fotografía*, Valencia, Universidad de Valencia, 2000, pág. 123. La traducción es de Joan B. Llinares Chover.
- 27 Para Fenton y sus fotografías de la Guerra de Crimea sigue siendo imprescindible: Helmut y Alison Gernsheim: *Roger Fenton, Photographer of Crimean War. His Photographs and his Letters from the Crimea*, London, Secker & Warburg, 1954, reed. New York, 1973.
- 28 Es necesario citar aquí, por su importancia y la casi total ignorancia de los historiadores de la fotografía, uno de los libros de fotografía de guerra más influyente (once millones de ejemplares en cuarenta idiomas) de la historia: *Krieg dem Kriege! (¡Guerra a la guerra!)* de Ernst Friedrich, aparecido en 1924. Cf. al respecto Nicolás Sánchez Durá: *Guerra, técnica, fotografía y humanidad en los foto-libros de Ernst Jünger*, en Nicolás Sánchez Durá (ed.), Ernst Jünger: *Guerra, técnica y fotografía* citado, págs. 9-57.
- 29 No obstante su visión “inanimada”, la fotografía de Fenton resulta en algunas ocasiones una fotografía altamente alusiva, metonímica, verbigracia *The Valley of the Shadow of Death* (1855), en donde se muestra el “paisaje después de la batalla”, representado por un plano general del valle en donde la guerra es evocada únicamente por las balas de cañón que lo cubren.

do herido, un soldado desconocido cuyo anonimato redobla su innumerable dolor. Su mirada frontal nos interroga desde entonces: "Sea celebrada como una aventura sublime o denunciada como una locura criminal, la guerra fue personificada, en la imaginación de la sociedad, en la figura del soldado ordinario. La fotografía puede reclamar algún crédito en ello. Un creciente flujo de imágenes fotográficas ha hecho consciente, como nunca antes, al confortable mundo civil del componente humano de la carne de cañón universal. Pero con todo, por muchas batallas que pudieran ganarse en el campo, la batalla fotográfica estaba perdida irremediablemente. Los primeros fotógrafos de guerra con sensibilidad y conciencia dejaron que su entusiasmo fuera alimentado por la idea de que su trabajo haría imposible futuras guerras. Creían que una vez le fuera mostrado al público la destrucción y la indecible miseria, la guerra sería totalmente proscrita; era sólo cuestión de educación y tiempo. Ay de nosotros..."<sup>30</sup>.

## La máscara del arte

Cuando el siglo diecinueve, el primer siglo de la fotografía, finaliza, ésta se ha convertido en el medio dominante de producción de imágenes. Su capacidad reproductiva, su facilidad<sup>31</sup>, habi-

30 "Whether war was enjoyed as high adventure, or denounced as criminal folly, it was embodied, in society's imagination, in the figure of the ordinary soldier. For this, photography can claim some credit. An increasing flood of photographic images had made the comfortable civilian world aware, as never before, of the human component in the world's cannon fodder. And yet, whatever battles might be won on the field, photography's own was irretrievably lost. Early war photographers of sensitivity and conscience allowed their enthusiasm to be nourished by the thought that their work would make future wars impossible. Once the public could be shown the destruction and unspeakable misery, they believed, war would be totally outlawed; it was only a matter of education and time. Alas..." H. K. Henisch & B.A. Henisch: *The Photographic experience 1839-1914. Images and attitudes*. University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania University Press, 1994, pág. 393.

31 Ya Nadar había hablado de la facilidad de la fotografía como su principal enemigo: "La fotografía es un descubrimiento maravilloso. una ciencia que ocupa las inteligencias más elevadas, que aguza las mentes más sagaces -y cuya aplicación está al alcance del último de los imbéciles". Félix Nadar, 1857, citado en M. Frizot y F. Ducros (ed.): *Du bon usage de la photographie. Une anthologie de textes*. Paris, Centre National de la Photographie, 1987, pág. 5.



an trivializado el estatuto mismo de la imagen. La mayoría de los fotógrafos parecían dispuestos a hacerse perdonar por ello, reconociendo su culpa y expiándola, convirtiendo la fotografía en un mero arte como la pintura. Desde ese momento y hasta su confrontación con la revolución del arte moderno, la fotografía "de arte" vagará a la deriva, extraviada por los derroteros de la "pictorial photography", empeñada en imitar los modos y maneras de la pintura: lo que se ha llamado el pictorialismo. Diversos procedimientos "artesanales" (gomas bicromatadas, bromóleos, etc.) se interpondrán entre el negativo y la copia para enmascarar la crudeza original de lo fotográfico. Se impondrá una ideología precisa, destilada por los diferentes círculos fotográficos de élite (*Linked Ring, Photo-Club de Paris, Wiener Camera Club, Photosecession*) y por prestigiosas revistas (*Amateur Photographer, Revue de photographie, Camera Work*). Pocos escaparán a este periodo de "expiación" y "humillación" de la fotografía (Heinrich Kühn: *Hans Kühn. Portrait Sitzend*, ca. 1905. Cat. 14; Edward Steichen: *Portrait of Gertrude Käsebier*, ca. 1907. Cat. 15; Baron Adolf de Meyer: *The Silver Cap*, 1912. Cat. 16, *Portrait Pour Vogue*, ca. 1918-1921. Cat. 17). Pese a las sofisticadas teorías con las que se intenta "reducir" la fotografía al arte, el pictorialismo será liquidado, como muchas otras cosas, con la revolución del arte moderno. La levedad de la imagen fotográfica sufrirá con los pictorialistas un ataque "matérico". Los rostros ya no serán los portadores de la luz interior, los caracteres con los que se escribe la historia individual o colectiva, serán meros soportes en los que sacrificar, en favor del arte, cualquier vestigio de humanidad. Pero la inadecuación de forma y contenido que revela esta falsificación tendrá efectos benéficos considerables: forzará a los fotógrafos a buscar nuevas vías para diferenciarse de la pintura, a ser conscientes de la amenaza permanente de la tentación del pictorialismo, esto es, de la reducción de la fotografía al arte. La trayectoria de este último, el Barón Adolf de Meyer, es ilustrativa respecto a una de las derivaciones más interesantes del pictoria-

lismo: la nueva fotografía de moda<sup>32</sup>. Adolf de Meyer, comienza a publicar sus trabajos para la "secesionista" *Camera Work* (1912), para después formar parte esencial de las revistas *Vogue* (1914-1922), sustituyendo al conde Nast, y *Harper's Bazaar* (1922-1934). La Condesa de Cati-glione tenía, por fin, legión de seguidores<sup>33</sup>.

## De vuelta a la frontera

Pero al mismo tiempo que la fotografía se perdía en los jardines del arte, los nuevos fotógrafos se enfrentaban al dilema del arte en la modernidad: ¿Era lícito embellecer un mundo crecientemente miserable? Los nuevos fotógrafos empiezan a dirigir sus nuevas cámaras a los lugares del sufrimiento humano. El rostro es ahora el lugar en donde leer, no ya la interioridad del sujeto, sino cómo lo social atraviesa a un individuo particular. Y, en primer lugar, las formas de la exclusión social. El individuo atomizado, excluido de la sociedad industrial moderna. Borde, litoral, de nuevo, la fotografía explora las fronteras de lo humano. Cuando Lewis Hine (*So this is America, Ellis Island*, 1908. Cat. 21, *Lithuanian Woman just arrived at Ellis Island*. Cat. 20, 1905), profesor de sociología en la *Ethical Culture School* de Nueva York se dirige, en 1903, con una sencilla cámara y un flash de magnesio, a Ellis Island, el lugar de ingreso en la soñada América de millones de emigrantes, está realizando un gesto radicalmente fotográfico –*the border*, la frontera–, devolviendo a la fotografía a ese terreno intermedio que define su historicidad. Y es nuevamente el ros-

32 Horst P. Horst (*White Sleeve (Robert Piguot), Paris*, 1936. Cat. 32; *Carmen Face Massage, Nueva York*. Cat 33, 1946; *Edith Sitwell, New York*, 1948, Cat. 34) es un buen ejemplo de una fotografía de moda que sintetiza la tradición pictorialista con las enseñanzas de la vanguardia en torno a la representación de la mujer.

33 Aunque por razones y un sentido distintos, la exploración de las fronteras sociales del sexo debe también revestirse con el ludibrio de la máscara del arte (Barón W. von Gloeden: *Umberto*, ca. 1900. Cat. 13). Robert Mappelthorpe (*Lisa Lyon*, 1982. Cat. 59) ajustará las cuentas a esa tradición radicalizándola hasta el extremo.

tro, el retrato<sup>34</sup>, si se quiere, el lugar de retorno de la verdadera fotografía. Hine morirá en la miseria en 1940, pero muchos otros fotógrafos recogerán su testigo. No sin que antes se hayan puesto a prueba sus esperanzas en la dura disciplina de las graves convulsiones que desembocan en la segunda guerra mundial.

Sin duda existe una línea directa que conecta a Lewis Hine con algunos de los fotógrafos aquí representados (Paul Strand<sup>35</sup>, Walker Evans, Dorothea Lange, Walter Rosenblum, Lisette Model, Diane Arbus, Richard Avedon, entre otros), pero no se valorarían adecuadamente sus fotografías si no se tuviera en cuenta la doble vuelta de estos fotógrafos, su relación de implicación con el arte moderno. Dicho de otro modo, su radical modernidad al lado de su “purismo” fotográfico, de su aparente realismo. Sólo de este modo, desde la fotografía y de modo paradójico, pueden ser fieles a ese tabú que pesa sobre el arte moderno: el tabú de la representación (*Bilderverboten*<sup>36</sup>). La fotografía ha de atravesar la revolución del arte moderno para renovarse. Transitar los caminos de la experimentación, de la vanguardia, de la convulsión de las formas por efecto de la verdad. Préstamos, influencias recíprocas, fraternidad, desconfianzas, traiciones y venganzas. Ni el arte ni la fotografía parecen disponer de un territorio propio, estable, seguro, en una sociedad tan convulsa como ellas. Con todo, la fotografía figurará a títu-

34 Esta tendencia es reconocida por los historiadores del arte como general en el arte hacia 1900: “Lo que traduce el artista [hacia 1900] no es tanto la individualidad de un personaje como la atmósfera de una época y de un grupo humano. De nuevo, el retrato absorbido por el género vuelve a constituir un aporte a la comedia humana”. Galiene y Pierre Francastel: *El retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1976, pág. 226.

35 Paul Strand (*Merill Spurling Prospect Harbour, Maine, 1946*. Cat. 44) ha de ser considerado el discípulo directo de Hine. Tanto sus retratos neoyorkinos de la década de 1910 como los posteriores realizados en Canadá, Nueva Inglaterra y Méjico son una referencia capital en la historia del retrato fotográfico.

36 La tradicional prohibición de las imágenes, si bien secularizada, caracteriza al arte moderno en su conjunto. Cf. T. W. Adorno: *Teoría Estética*, [1969] Tres Cantos, Akal, 2004, *passim*.

los diversos en todos y cada uno de los movimientos de vanguardia hasta integrar los que Moholy-Nagy denominará la Nueva Visión, una "visión" a la altura de la época. Y otra vez el retrato será el escenario decisivo de la nueva batalla. Si el constructivista Rodchenko (*Girl, Portrait*, años 1920. Cat. 23) propone la variación del punto de vista, mediante el cual un rostro se transformará en la máscara de un payaso, los surrealistas<sup>37</sup> (Dora Maar: *Lise Deharme chez elle*, 1936. Cat. 31) explotarán el carácter ambiguo de la fotografía, para extraer del objeto más insignificante todo su poder de encantamiento, construyendo puntos de encuentro entre los opuestos, diferencias en lo idéntico, en los que las paradojas del deseo hacen vacilar los límites de las formas (Roger Parris: *Hermaphrodite*, ca. 1928-30. Cat. 24). Desde un dadaísmo evolucionado, Raoul Hausmann (*Vera*, 1931. Cat. 29) reducirá la operación fotográfica, siguiendo algunas de las sugerencias de Moholy, a sus elementos mínimos, en una especie de minimalismo *ante litteram*, la luz y la sombra. Acechando con la cámara los fugaces reflejos deformantes de un objeto esférico, se podrán rescatar anamorfosis cabalísticas de un mundo que ya no puede ser aprehendido, experimentado con las formas del antiguo régimen de representación (André Kertész: *Distortion*, 1930. Cat. 25; Margaret Watkins: *Self-portrait in Headlamp, Paris*, 1931. Cat. 28). Alterando incluso el estatuto material de la imagen fotográfica, se intentará dar figura a la creciente incerteza del estatuto de verdad de las imágenes del mundo, en primer lugar la propia imagen (Kazimierz Podsadecki: *Untitled (Self-portrait)*, 1933. Cat. 30). Otras veces se recortarán, mediante un preciso bisturí visual, las formas del rostro para extraer un fetiche con el que despertar el deseo que languidece por la chatura del mundo (Jaroslav Fabinger: *Porträt*, 1930. Cat. 26), en la búsqueda de una Nueva Objetividad (Rudolf Koppitz: *Badekappen*, ca. 1930. Cat. 27).

37 De entre todos los surrealistas es Salvador Dalí el que con una precisión inigualada se da cuenta de la verdadera naturaleza de la imagen fotográfica. Para él la imagen fotográfica es la imagen surrealista por excelencia. Cf. especialmente S. Dalí: "La dada fotográfica", *Gasetta de les Arts* nº 6, febrero de 1929, págs. 40-42; y S. D.: "La fotografia, pura creació de l'esperit", *L'Amic de les Arts*, año 2, nº 18, 3º de septiembre de 1927, págs. 90-91.

Pero la libertad que la revolución del arte moderno ha proporcionado a la fotografía ha de tener como consecuencia, ya en los años treinta, que en el interior mismo de la vanguardia fotográfica se produzca una intensa reflexión sobre la naturaleza misma de la fotografía y su futuro. El descubrimiento<sup>38</sup> por Berenice Abbott, la ayudante de Man Ray, uno de los paradigmas del fotógrafo de vanguardia, de la obra y figura de Eugène Atget -un viejo fotógrafo profesional aparentemente despreocupado por las cuestiones artísticas, que utiliza la fotografía con un carácter meramente instrumental- va a originar una reorientación absoluta de su fotografía<sup>39</sup>. Los fotógrafos van a renunciar a las "libertades" que su paso por el arte moderno les proporcionaba, pero no a su radicalidad, a aquello que les hace verdaderamente modernos. De la misma manera, Cartier-Bresson<sup>40</sup>, por su cuenta, ha tomado ya una decisión: renuncia a las formas de la fotografía de vanguardia y se embarca en un estilo fotográfico aparentemente "documental". Su intervención en la construcción de la imagen se reduce hasta el extremo: secciona el tiempo, extrae una loncha del continuo temporal -la fotografía siempre lo había hecho así- para ordenar el mundo en los términos de una experiencia visual que redima la realidad física, componien-

38 No es éste el lugar para analizar con el detalle adecuado el decisivo encuentro/desencuentro entre Abbott y Atget. Pero es necesario dejar constancia de que si Berenice Abbott no hubiera experimentado la "desaparición traumática" de Atget, éste, en ello empeñaría Abbott su carrera, no habría sido entronizado como el fundador de la fotografía moderna.

39 Tras haber publicado su fascinante *Changing New York* (New York, E. P. Dutton, 1939), Abbott escribía todavía en 1951: "Lo que necesitamos es otra vuelta, en una espiral ascendente de comprensión histórica, a la gran tradición del realismo. Ya que finalmente la fotografía es un informe (*statement*), un documento del *ahora*, una mayor responsabilidad pesa sobre nosotros. Estamos hoy enfrentados con la realidad a la mayor escala que la humanidad ha conocido. Algunas personas no saben todavía que la realidad contiene incomparables bellezas. Lo fantástico e inesperado, lo siempre cambiante y renovado en ninguna parte está más ejemplificado que en la vida misma. Una vez que lo hemos comprendido, ejerce una compulsión dinámica sobre nosotros, y un foto-documento ha nacido". B. Abbott: "Photography at the Crossroads" (La fotografía en la encrucijada), (1951), reproducido en Allan Trachtenberg (ed.): *Classic Essays on Photography*, New Haven, Conn., Leete's Island Books, 1980, págs. 183-184.

40 Cf. la monografía de Peter Galassi: *Henri Cartier-Bresson: The Early Work*, The Museum of Modern Art, New York, 1987.

do delicados poemas visuales en los lugares más degradados. (Henri Cartier-Bresson: *Sin título. Vendedores de corbatas. El Rastro, Madrid, 1932. Cat. 39*)<sup>41</sup>.

De modo paralelo, en los E.E. U.U. la fotografía dirige su mirada hacia el rostro de la humanidad, escrutando en su rostro la "humana erosión"<sup>42</sup> que una civilización, hecha por y para el hombre, inflige a los seres humanos concretos. La máscara del dolor. De una manera real y a la vez simbólica, es el momento de la Gran Depresión. Ahora todo el esfuerzo formal, que no olvida las lecciones de la vanguardia, se centra en arrancar de ese dolor, de su inscripción en los rostros y las obras humanas de los que lo experimentan en su carne, su secreto, en devolverlo a la sociedad que lo ha engendrado, en socializarlo, en fin. Walker Evans, en colaboración con James Agee<sup>43</sup>, dará a luz esa monumental historia del dolor humano que es *Let us now Praise Famous Men. Three Tenant Families*<sup>44</sup> (*Allie Mae Borroughs, wife of a cotton sharecropper, Alabama, 1936. Cat. 35*). Dorothea Lange, mostrando, desde el proyecto de la Farm Security Administration, en lo que la propia civilización ha convertido el mito del viejo Oeste, convierte las figuras de los hombres y muje-

41 Que la consciencia de la necesidad de la "vuelta" de la fotografía es general y extendida en el tiempo puede atestiguar, por ejemplo, con un casi desconocido texto de 1932 de Joan Sacs, uno de los críticos de arte más informados de su época. Sacs se pregunta, a propósito del cambio experimentado en la fotografía de, entre otros, Cartier-Bresson: "Estos recortes de realidad *nature*, de realidad sin condimento, son los que más deleitan a aquellos artistas, esteticistas y aficionados que, al encontrar tan sin sentido la realidad prefotografiada. se desesperaban de la vida y el mundo y querían evadirse de ellos. ¿Qué ha pasado, pues, por el espíritu de estos artistas, de estos esteticistas, de estos aficionados? ¿Es que tal vez ahora, exultantes a la vista de los filmes y de los simples clisés documentales, sufren una hora tonta? ¿O bien era antes, cuando querían evadirse, cuando estaban equivocados? Ya los veremos otro día". Joan Sacs: "La fotografía moderna", *Mirador* nº. 157, 1932, pág. 7. El original en catalán.

42 Así reza el subtítulo de uno de los grandes trabajos de Dorothea Lange: *An American Exodus. A Record of Human Erosion* (1939).

43 Periodista y escritor, Premio Pulitzer, autor de guiones cinematográficos (*La reina de África*, entre ellos).

44 Walker Evans & James Agee: *Let us now Praise Famous Men. Three Tenant Families*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1941.

res excluidos de la sociedad, huelguistas y desocupados, en simples autómatas sin rostro, mostrándolos así en su verdadera condición (*That Solitary Man*, ca. 1930. Cat. 36, *General Strike, San Francisco*, 1930. Cat. 37). O Walter Rosenblum, miembro de la Film and Photo League (*Woman seated on stool. Pitt Street*, 1938. Cat. 42; *Camp for Mutilated Spaniards. Spanish Refugees, Toulouse*, 1946. Cat. 43), que experimentará ya la persecución del tristemente célebre senador McCarthy.

El magno proyecto que concibiera y realizara parcialmente August Sander, ese inventario sociológico en imágenes de la República de Weimar, su *Antlitz der Zeit*<sup>45</sup> (El rostro del tiempo), se muestra inviable<sup>46</sup>. Sander retrata una sociedad (*Revolutionäre*, 1929. Cat. 22) en el momento mismo de su desaparición, en la que el lazo social se habrá quebrado definitivamente, en la que el individuo resultará atomizado de raíz, en la que su “tipología” pronto resultará la máscara grotesca con la que ocultar la radical ausencia de rostro de los que, perplejos, posan para la cámara con la intención de arrancar de ella unas palabras que lo reconozcan como humano o le proporcionen al menos un lazo social sustitutivo (Irving Penn: *David Smith, Bolton’s Landing, Nueva York*, 1965. Cat. 51, *Gypsy Family, Spain*, 1966. Cat. 50, *Young Butchers, Paris*, 1950. Cat. 47); o se hacen representar en su individualidad por alguna marca corporal, como el tatuaje, la libra de carne con la que hacerse reconocer, esto es, con la que iniciar el restablecimiento del lazo social (Alberto García Alix: *Patricia*, 1996. Cat. 66, *El Yiyo*, 1996. Cat. 65). La distancia que separa a Sander de Penn revela con toda claridad ese eclipse del mundo que abordarán con mayor coraje<sup>47</sup> algunos de sus contemporáneos (Model, Lewitt, Arbus, Avedon).

45 August Sander: *Antlitz der Zeit*, con una introducción de A. Döblin, Munich, 1929.

46 En Ortiz Echagüe (*Niños cantores*, 1934. Cat. 19; *El viejo arrabalero*, 1928. Cat. 18) esta imposibilidad resuelta en los términos de un aparente costumbrismo alcanza tintes cuasi-grotescos. Sus “tipos españoles” parecen salidos de ultratumba entre las brumas de los procedimientos pictorialistas.

47 Penn seguirá mirando el mundo desde la superioridad de una distancia irónica característica, la utilización del paladio-platino en sus copias es testimonio de ello.

La sociedad sólo será visible en el rostro de los marginados, los monstruos (*freaks*) de Lisette Model (*News Paperman, Paris, 1938. Cat. 40; Woman With a Veil, 1947. Cat. 41*) o Diane Arbus, en las apariciones súbitas de los niños “salvajes” de los barrios extremos de la gran ciudad de Helen Lewit (*New York, (Boy in Doorway) ca. 1938. Cat. 38*); en los seres singulares el blanco de cuyos ojos surge de entre las ruinas físicas que Richard Avedon (*Bill Curry, Drifter, Interstate 40, Yukon, Oklahoma, 6/16/80. Cat. 56; Doug Harper, Coal Miner, Somerset, Colorado, 8/29/80. Cat. 57*) va a buscar en el Oeste americano. Pero el mundo se ha eclipsado ya, se ha ensombrecido. Las estrategias fotográficas resultan cada vez más escasas. Y es en el retrato, en el rostro, en el que nuevamente ha de refugiarse la fotografía en su incesante tarea de cifrar el mundo, aunque la clave de ese enciframiento no pueda recuperarse ya, un mundo cada vez más ajeno al sujeto, un mundo enmascarado. Como dirá John Szarkovski, el entonces director del Departamento de Fotografía del MoMA de Nueva York, en 1978: “Más recientemente, el fracaso de la fotografía por explicar las grandes cuestiones públicas se vuelve cada vez más claro. Las fotografías de la guerra del Vietnam [...] comienzan a no servir como explicación o símbolo de esa enormidad. Para la mayoría de los americanos, el sentido de la Guerra de Vietnam no fue político o militar, o incluso ético, sino psicológico. Cayó sobre nosotros como un repentino, inequívoco conocimiento de la fragilidad moral y el fracaso. Las fotografías que mejor immortalizan el shock de este nuevo saber fueron hechas tal vez por Diane Arbus prácticamente alrededor del mundo”. Para concluir que “El fracaso del fotoperiodismo procede tal vez del pecado de *hybris* [...] Los buenos fotógrafos desde entonces saben muy bien [...] que muchas cuestiones de importancia no pueden ser fotografiadas”<sup>48</sup>.

48 “More recently, photography’s failure to explain large public issues has becoming increasingly clear. No photographs from Vietnam War [...] begin to serve either as explication or symbol for that enormity. For most Americans the meaning of the Vietnam War was nor political, or military, or even ethical, but psychological. It brought to us a sudden, unambiguous knowledge of moral fragility and failure. The photographs that best memorialize the shock of that knowledge were perhaps made halfway around the world, by Diane Arbus.” John Szarkowski: *Mirrors and Windows. American photography since 1960*, The Museum of Modern Art, New York, 1978, pág. 13.



Nuevamente, el rostro, el cuerpo como escritura. Nuevamente, la conversión. La fotografía de Arbus<sup>49</sup>, son sus propias palabras, tiene como objeto “la monstruosidad de la normalidad y la normalidad de la monstruosidad”. En 1967, en una entrevista para *Newsweek*, afirmaba, en relación a los *freaks* a los que fotografiaba de forma obsesiva: “Existe una cualidad de leyenda sobre ellos. Han pasado su prueba en vida. “La mayoría de la gente pasa por la vida con el temor de sufrir una experiencia traumática. Los monstruos han nacido con su trauma. Ya lo han pasado. Son aristócratas”<sup>50</sup>.

¿Tan sólo quedan los restos del naufragio? ¿Tan sólo cabe la parodia de la parodia, la Castiglione de la Castiglione (Cindy Sherman: *Untitled*, 1975. Cat. 55)? ¿La fotografía de la fotografía (Bernard Plossu: *Portrait de Marc Trivier*, 1992. Cat. 64)? ¿La constatación impotente y repetida de la reducción del rostro humano a la máscara de su intercambiabilidad, al convertirse él mismo en mercancía (Thomas Ruff: *Porträt (C. Ruff)*, 1984. Cat. 61; *Porträt (A. Lieber)*. Cat. 62, 1985; *Porträt (Stoya)*, 1984. Cat. 60; *Porträt (H. Dorner)*, 1985. Cat. 63). Son los propios fotógrafos los que tienen la respuesta. Es su deseo el que debe mantener el desafío de la fotografía, su condición litoral. Mientras tanto, la fotografía se hace absoluta y radicalmente monumental<sup>51</sup>, en un sentido preciso: se convierte en el mensaje en la botella del naufrago. Lo anticipaba ya Walter Benjamin en 1931 cuando escribía estas palabras: “No en vano

49 Sobre Diane Arbus el lector puede consultar: Diane Arbus & Marvin Israel, *Diane Arbus*, Aperture, New York, Miller-ton, 1972 y Doon Arbus & Marvin Israel: *Diane Arbus Magazine Work*, Aperture, New York, 1984 (1992). Bosworth, Patricia: *Diane Arbus: A Biography*, New York, Alfred A. Knopf, 1984.

50 “There’s a quality of legend about them. They’ve passed their test in life. Most of people go through life dreading they’ll have a traumatic experience. Freaks were born with their trauma. They’ve already passed it. They’re aristocrats”. Cita-do en A. D. Coleman: “Diane Arbus (I): The Mirror Is Broken” (1971), en A. D. Coleman: *Light Readings. A Photography Critic’s Writings 1968-1978*. Oxford, New York, Toronto, Melbourne, Oxford University Press, 1979, págs. 77-78.

51 Los historiadores distinguen, entre las fuentes de la historia, entre documento y monumento, de acuerdo con la “intencionalidad” de la fuente. El monumento es un documento concebido en su origen como un legado para la posteridad.

se han comparado las fotografías de Atget con las del lugar del crimen. ¿Pero no es cada rincón de nuestras ciudades el escenario de un crimen? ¿Cada uno de los transeúntes, un criminal? ¿No debe el fotógrafo -sucesor del augur y el arúspice- descubrir la culpa y denunciar al culpable en sus imágenes?"<sup>52</sup>.

- 52 "Aber ist nicht jeder Fleck unseren Städte ein Tatort? Nicht jeder ihrer Passanten ein Täter? Hat nicht der Photograph -Nachfahr der Augurn und der Haruspexe- die Schuld auf seinen Bildern aufzudecken und den Schuldigen zu bezeichnen?". Walter Benjamin: "Kleine Geschichte der Photographie", en *Gesammelte Schriften* (ed. de Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser et al.) Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1982, t. II, vol. 1, pág. 385. La traducción es mía.
- La comparación de las calles de París con la "escena del crimen" procede de Camille Recht, que la extrae a su vez de Pierre Mac Orlan: Eugène Atget, *Lichtbilder* (intr. de Camille Recht), Paris, Leipzig, Éd. Jonquières, 1930; Pierre Mac Orlan "Éléments de fantastique social", *Le Crapouillot*, marzo de 1929, págs. 3-5. Reproducido en versión inglesa en: Christopher Phillips, *Photography in modern era. European documents and critical writings, 1913-1940*, New York, The Metropolitan Museum/Aperture, 1989, págs. 31-33. Permítansenos aquí dos citas reveladoras de Mac Orlan: "L'époque ne pouvait guère s'associer avec la cruauté scandaleuse de la photographie. Il fallait atteindre. Les promesses d'une inquiétude qui commença à s'étaler vers 1910 se réalisèrent à peu près parfaitement. L'image mécanique présenta aux hommes leur vrai visage, et s'ils n'en furent pas tous satisfaits, ils en furent éblouis intérieurement". Pierre Mac Orlan, "Les sentiments de la rue et ses accessoires", *L'Art vivant*, nº 145, febrero de 1931. Reproducido en: Dominique Baqué, *Les documents de la modernité*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1993, págs. 169-171. "Le sang, qui est peut-être l'élément le plus terrifiant de cette haute époque d'asservissement à l'électricité mal connue, est un détail photographique. La plupart des clichés célèbres de notre temps peuvent en faire prévoir l'apparition" (ibidem, pág. 169).





# OBRAS



I. Southworth & Hawes. *El clérigo*, s. XIX



2. Daguerrotipista Anónimo. *Dos caballeros y una dama con espejo y daguerrotipos*, ca. 1855



3. Anónimo. *Retrato de familia*, segunda mitad del siglo XIX





4. Roger Fenton. *Sin título (retrato de un caballero)*, ca. 1850



5. Roger Fenton. *Soldado herido, Guerra de Crimea*, ca. 1855



6. Louis-Camille D'Olivier: *Pifanos*, mediados de 1850



7. Anónimo. *Agrimensores*, ca. 1860



8. Oscar Gustave Rejlander. *Estudio para figura de pie*, ca. 1860



10. Nadar (Gaspard Félix Tournachon). *Georges Sand*, 1877



9. Onésime Aguado. *Mujer de perfil*, ca. 1862



11. Anónimo. *El picnic / jira*, 1887





12. Pierre-Louis Pierson. *Condesa de Castiglione*, 1893



13. Barón Wilhelm Von Gloeden. *Umberto*, ca. 1900



14. Heinrich Kühn. *Hans Kuen. Retrato sentado*, ca. 1905

15. Edward Steichen. *Retrato de Gertrude Käsebier*, ca. 1907





16. Barón Adolf de Meyer. *Tocado plateado*, 1912



17. Barón Adolf de Meyer. *Retrato para Vogue*, ca. 1918-1921



18. José Ortiz Echagüe. *El viejo arrabalero*, 1928





19. José Ortiz Echagüe. *Niños cantores*, 1934



20. Lewis Wickes Hine. *Mujer lituana recién llegada a la isla de Ellis, 1905*



21. Lewis Wickes Hine. *Así es, esto es América, isla de Ellis*, 1908

22. August Sander. *Revolucionarios*, 1929





23. Alexander Rodtchenko. *Niña, retrato*, años 1920



24. Roger Parry. *Hermafrodita*, ca. 1928-30



25. André Kertész. *Distorsión*, 1930





26. Jaroslav Fabinger. *Retrato*, 1930



27. Rudolf Koppitz. *Gorros de baño*, ca. 1930



28. Margaret Watkins. *Autoretrato en un faro, París, 1931*



29. Raoul Hausmann. *Vera*, 1931



30. Kazimierz Podsadecki. *Sin título (Autoretrato)*, 1933



31. Dora Maar. *Lise Deharme en su casa*, 1936



32. Horst P. Horst. *Manga blanca* (Robert Piguet), París, 1936



33. Horst P. Horst. *Carmen, masaje facial*, 1946





34. Horst P. Horst. *Edith Sitwell*, Nueva York, 1948

35. Walker Evans. *Allie Mae Borroughs, esposa de un cosechador de algodón, Alabama, 1936*





36. Dorothea Lange. *Ese hombre solitario*, ca. 1930



37. Dorothea Lange. *General Strike, San Francisco, ca. 1930*



38. Helen Levitt. Nueva York, (*Muchacho en una entrada*), ca. 1938



39. Henri Cartier-Bresson. *Sin título, (vendedores de corbatas, El Rastro, Madrid), 1932*



40. Lisette Model. *Vendedor de periódicos, París, 1938*





41. Lisette Model. *Mujer con velo*, 1947



42. Walter Rosenblum. *Mujer sentada en un taburete, Pitt Street*, 1938



43. Walter Rosenblum. *Campo para los mutilados españoles. Refugiados españoles, Toulouse, 1946*



44. Paul Strand. *Merill Spurling Prospect Harbour, Maine* 1946



45. Christer Strömholm. *Dama blanca*, Barcelona, 1957



46. Irving Penn. *La modelo del escultor*, 1950



47. Irving Penn. *Jóvenes carniceros, París, 1950*



49. Irving Penn. *Ivy Compton-Burnett*, Londres, 1958





48. Irving Penn. *Colette, Paris*, 1951



50. Irving Penn. *David Smith, Bolton's Landing*, Nueva York, 1965



51. Irving Penn. *Familia gitana, España*, 1966



52. Gabriel Cualladó Candel. *Mujer de Penella*, ca. 1960



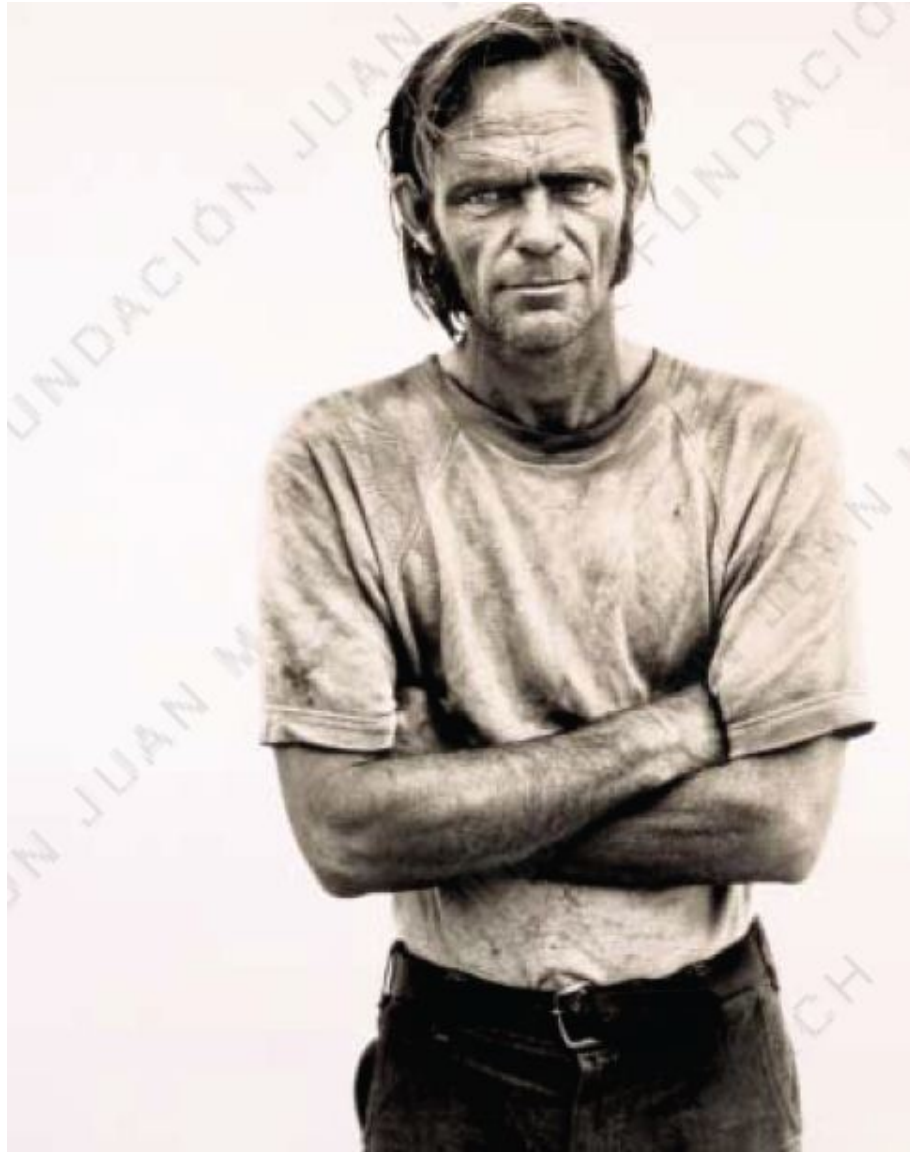
53. Diane Arbus. *Tres bailarinas de circo, N.J.*, 1964



54. Diane Arbus. *Chico con sombrero de paja esperando a desfilan en la marcha a favor de la guerra, N.Y., 1967*



55. Cindy Sherman. *Sin título*, 1975



56. Richard Avendon. *Bill Curry, vagabundo, autopista 40, Yukon, Oklahoma, 6/16/80*





57. Richard Avendon. *Daug Harper, minero del carbón, Somerset, Colorado, 8/29/80*



58. Graciela Iturbide. *Nuestra Señora de las Iguanas, Juchitan, Oaxaca. México, 1980*



59. Robert Mapplethorpe. *Lisa Lyon*, 1982



60. Thomas Ruff. *Retrato (Stoya)*, 1984



61. Thomas Ruff. *Retrato (C. Ruff)*, 1984



62. Thomas Ruff. *Retrato (A. Lieber)*, 1985

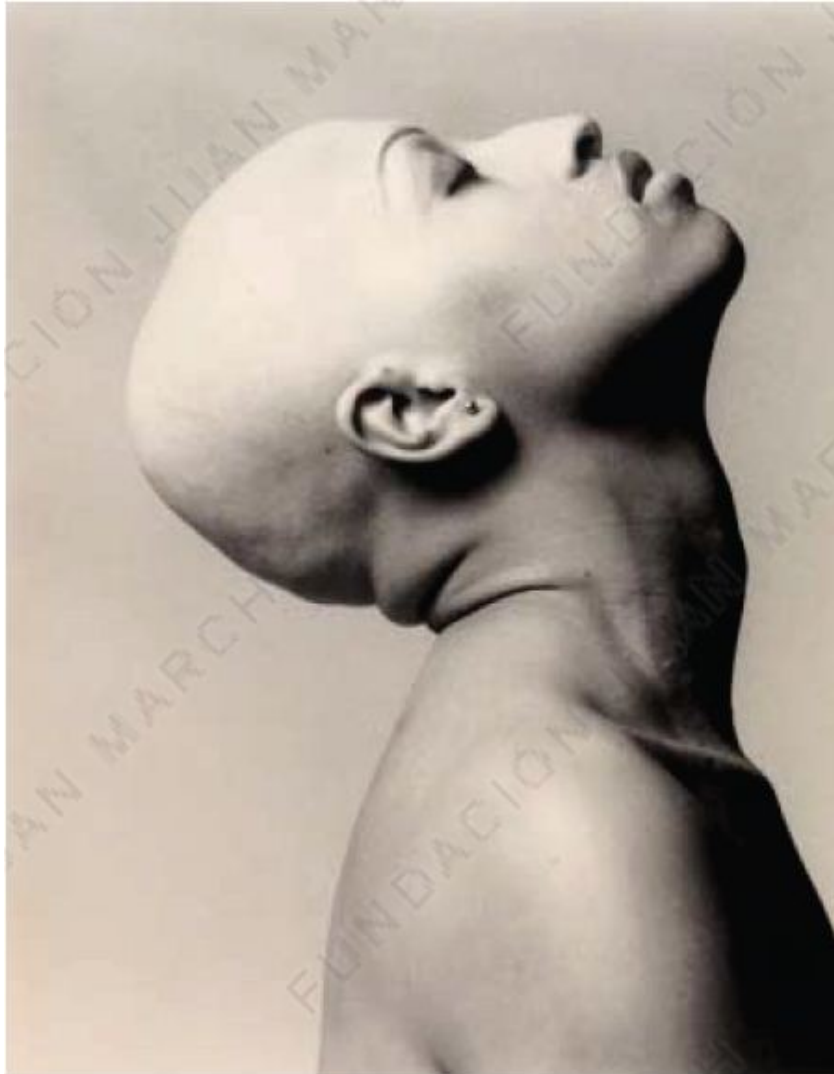


63. Thomas Ruff. *Retrato (H. Dörner)*, 1985

64. Bernard Plossu. *Retrato de Marc Trivier*, 1992







65. Alberto García-Alix. *Patricia*, 1996



66. Alberto García-Alix. *El Yiyo*, 1996



# CATÁLOGO BIOGRAFÍAS

## ONÉSIME AGUADO

9. Mujer de perfil, ca. 1862  
*Femme de profil*  
Papel salado. Copia de época  
31,2 x 24,9 cm

(Francia, segunda mitad del siglo XIX). Descendiente de una noble familia de banqueros sevillanos, se cría en un ambiente familiar adinerado, lo que le permite acceder a una buena educación y cultivar la fotografía, que, por esta época, todavía en sus comienzos, es algo reservado a una minoría. En 1855 abre un taller en París junto con su hermano Olympe, Conde de las Marismas, que también se dedica a la fotografía. En este estudio realizan fotografías de sus amigos, que posan en un ambiente escénico con signos vinculados al mundo burgués.

## ANÓNIMO

3. Retrato de familia, segunda mitad del siglo XIX  
Ambrotipo. Imagen embutida en un marco de cobre dorado, grabado con ligeros rameados y flores, dentro de un estuche en piel, decoración grofada. Fondo matizado. Interior con terciopelo brocado.  
11,3 x 9,3 cm
7. Agrimensores, ca. 1860  
*Arpenteurs*  
Albúmina. Copia de época  
12 x 12,5 cm
11. El picnic / jira, 1887  
*Le pique-nique / jira*  
Albúmina con capa de barniz. Copia de época  
16,5 x 23 cm

## DIANE ARBUS

53. Tres bailarinas de circo, N.J., 1964  
*Three Circus Ballerinas, N.J.*  
Gelatina de plata. Copia de época  
36,5 x 36 cm

54. Chico con sombrero de paja esperando a desfilarse en la marcha a favor de la guerra, N.Y., 1967  
*Boy With a Straw Hat Waiting to March in a Pro-War Parade, N.Y.*  
Gelatina de plata sobre cartón y papel. Copia de época  
39,5 x 37,3 cm

(Nueva York, 1923 - 1971). Comienza su carrera como fotógrafa dedicada a la moda y a la publicidad, trabajando para la revista *Harpers's Bazaar*. Entre 1955 y 1957 estudia bajo la dirección de Lisette Model y desarrolla un estilo realista que, partiendo de apreciaciones particulares, alcanza la representación de lo general. Desde 1960 se dedica a retratar a la población marginal americana: lisiados, discapacitados, travestis, gente de la calle; sus modelos miran directamente a la cámara, iluminados con una luz directa. La elección obsesiva de sus personajes refleja una problemática vital. Su reputación mundial le lleva a estar entre una de las pioneras del nuevo estilo documental. Se suicida en 1971.

## RICHARD AVEDON

56. Bill Curry, vagabundo, autopista 40, Yukon, Oklahoma, 6/16/80, 1985  
*Bill Curry, Drifter, Interstate 40, Yukon, Oklahoma*  
Gelatina de plata sobre aluminio. Copia de 1985, (edición de 5 ejemplares)  
119 x 95 cm
57. Daug Harper, minero del carbón, Somerset, Colorado, 8/29/80, 1985  
*Doug Harper, Coal Miner, Somerset, Colorado*  
Gelatina de plata sobre aluminio. Copia de 1985, (edición de 5 ejemplares)  
118 x 95 cm

(Nueva York, 1923 - San Antonio, Texas, 2004). Estudia en la Universidad de Columbia, Nueva York. Durante la Segun-

da Guerra Mundial trabaja como fotógrafo en la Marina Mercante. Con veintiún años comienza a colaborar como fotógrafo con la revista *Harpers's Bazaar*.

En sus retratos de los años cincuenta aparecen, sobre un fondo homogéneo, unos personajes que se muestran de forma sincera y espontánea. Con ellos Avedon se gana la admiración de público y artistas.

En sus fotografías de moda rompe con los cánones anteriores y dota a este género de gran naturalidad, saliendo del estudio y fotografiando de forma directa a modelos en diferentes ambientes.

Entre 1979 y 1984 se dedica a documentar la vida de los trabajadores del oeste americano, fotografiados de frente, en blanco y negro, en gran formato, en actitudes espontáneas y naturales.

### **HENRI CARTIER-BRESSON**

**39.** Sin título, (vendedores de corbatas, El Rastro, Madrid), 1932

Gelatina de plata. Copia de época. Obra única  
14,4 x 21 cm

(Chanteloup, 1908 – Marsella, 2004). Desde niño, apoyado por sus padres, que apostaron por una educación artística para sus hijos, se siente atraído por la fotografía. En 1933 adquiere su primera cámara fotográfica, una Leica. Con ella fotografía al sujeto de una forma discreta, sin distraerlo.

En lo que se refiere a la técnica, jamás recorta los negativos, se positivaban completos, sin encuadrar ni cortar. Es un fotógrafo que sabe componer con rigor: observa los gestos, la yuxtaposición de elementos y dispara, captando así el instante fugaz; todo esto configura lo que él define como “el momento decisivo”.

En 1937 empieza a trabajar con varias revistas y periódicos como reportero gráfico.

Llamado a filas en 1940, sufrirá las prisiones alemanas

durante 35 meses, tras lo que comienza su actividad clandestina en la Resistencia.

Desde 1945 retrata a algunos de los artistas más importantes de su época: Matisse, Braque, Bonnard...

Es cofundador de la agencia Magnum en París en 1947.

A lo largo de seis décadas ha recorrido el mundo y realizado innumerables fotografías, siendo considerado uno de los reporteros más importantes del momento. Su obra está dotada de una clara implicación social y muestra un amplio testimonio del ser humano en su contexto.

### **GABRIEL CUALLADÓ CANDEL**

**52.** Mujer de Penella, ca. 1960

Gelatina de plata. Copia de época  
57 x 48,7 cm

(Massanassa, Valencia, 1925 – Madrid, 2003). Fotógrafo de formación autodidacta, descubre su vocación de forma fortuita, tras realizar unas fotografías familiares a principios de los años cincuenta. En 1956 ingresa en la Real Sociedad Fotográfica de Madrid.

Cualladó representa uno de los referentes más importantes de la fotografía española de los años cincuenta. Supo encontrar la belleza en el retrato de lo cotidiano: niños jugando, el rastro madrileño... Su mirada realista hace que sus retratos de personajes allegados estén dotados de una humanidad y sencillez admirables.

### **DAGUERROTIPISTA ANÓNIMO**

**2.** Dos caballeros y una dama con espejo y daguerrotipos, ca. 1855

*Two Gentlemen and a Lady with Mirror and Daguerreotypes*

Stereo daguerreotype  
8,1 x 15,5 cm





la Photographic Society. En 1852 realiza un viaje a Rusia, del que trae fotografías con negativo sobre papel, calotipos, y adopta el método de Le Gray de realizar las fotografías sobre papel encerado.

En 1855 cubrirá la batalla de Crimea, dejando un enorme y valioso testimonio de esta contienda. Se convierte así en el primer reportero de guerra. A su regreso mantiene contactos con la familia real británica, llegando a asesorar al príncipe Alberto en el montaje de un laboratorio de fotografía en el Castillo de Windsor, y realiza numerosos retratos por encargo de la familia real. Fallece en 1869 a la temprana edad de cincuenta años.

### **ALBERTO GARCÍA-ALIX**

#### **65. Patricia, 1996**

Gelatina de plata. Copia de época  
38 x 31 cm

#### **66. El Yiyo, 1996**

Gelatina de plata virada al selenio y tintada. Copia de época  
46,5 x 40,5 cm

(León, 1956). Su relación con la fotografía comienza en 1976. Su mirada a través del objetivo es directa, frontal, dotando a sus fotografías de un carácter documental basado en sus propias vivencias. Siguiendo el procedimiento de los clásicos, se decanta por el blanco y negro, de lo que resulta una fotografía depurada y simple, exenta de manipulaciones, que ofrece una sensación de inmediatez. Retrata a todo tipo de personajes que encuentra, pero siente una mayor afinidad por los ambientes marginales y los suburbios: yonquis, presos, estrellas del porno y amantes del tatuaje.

Además de su labor como fotógrafo ha dirigido cortometrajes y documentales.

En 1999 obtiene el Premio Nacional de Fotografía.

### **RAOUL HAUSMANN**

#### **29. Vera, 1931**

Gelatina de plata. Copia de época  
4.1 x 5 cm

(Viena, 1886 – Limoges, 1971). Es un artista absolutamente polifacético: escritor, poeta, artista plástico, bailarín, ensayista, fotógrafo... Su padre, pintor académico, le inicia en la pintura. Participa en el movimiento dadaísta en Berlín, colaborando en sus publicaciones y ferias. En 1921 comienza a interesarse por la fotografía y escribe un manifiesto que será el precedente teórico de la *Nueva Fotografía*. En 1927 realiza sus primeras fotografías de temática diversa: paisajes, desnudos, plantas y escenas de la vida cotidiana. Es uno de los inventores del montaje fotográfico. A principios de los años 30 se traslada a vivir a Ibiza, donde fotografía el arte, la vida y los personajes de la isla. En 1946 trabaja con la técnica del fotograma, con la que Hausmann se siente muy cercano a la pintura abstracta.

### **LEWIS WICKES HINE**

#### **20. Mujer lituana recién llegada a la isla de Ellis, 1905**

*Lithuanian Woman just arrived at Ellis Island*  
Gelatina de plata. Copia de época  
25,5 x 20,4 cm

#### **21. Así es, esto es América, isla de Ellis, 1908**

*So this is America, Ellis Island*  
Gelatina de plata. Copia de época  
34,8 x 25,8 cm

(Oshkosh, Wisconsin, 1874 – Hastings-on-Hudson, Nueva York, 1940). Estudia en la Universidad de Chicago. En 1901 se traslada a Nueva York para trabajar como profesor y simultáneamente estudia pedagogía y sociología. Desde 1904 se despierta en él un gran interés por conocer la situación de los inmigrantes que llegaban a la Isla de Ellis y por las condiciones laborales de los trabajadores. A través de estos retra-

tos de inmigrantes en situaciones embarazosas pero llenos de dignidad, Hine presiona a las autoridades para que mejoren las condiciones de vida de los inmigrantes, de los trabajadores y de los menores. En los años 20 comienza una serie bajo el título *Retratos de trabajo* (Work portraits), en la que muestra al hombre y la máquina trabajando juntos; de esta serie destacan las fotografías que realiza de la construcción del Empire State Building de Nueva York en 1930 y 1931.

### **HORST P. HORST**

- 32.** Manga blanca (Robert Pigué), París, 1936  
*White Sleeve (Robert Pigué), Paris*  
Prueba de artista n° 1 de una edición de 25 + 5 P.A.  
Platino paladio  
35,5 x 28 cm.
- 33.** Carmen, Masaje facial, 1946  
*Carmen Face Massage, Nueva York*  
Prueba de artista. Platino paladio  
57 x 46 cm
- 34.** Edith Sitwell, Nueva York, 1948  
*Edith Sitwell, New York*  
Prueba de artista, edición de 25 P.A. Platino paladio  
35,5 x 28 cm

(Weimar, 1906 – Palm Beach, Florida, 1999). Su verdadero nombre era Horst Paul Bohrmann, pero decide cambiarlo por el de Horst P. Horst en 1943, al adoptar la nacionalidad norteamericana, para evitar que le confundan con el nazi Martin Bormann. Cursa estudios de Arquitectura y es alumno de Le Corbusier, pero los abandona para dedicarse a la fotografía. Empieza a trabajar en París a finales de los años 20, especializándose en fotos de estudio; retrata también a artistas e intelectuales que encuentra en la capital francesa. Después trabaja para la revista *Vogue*, convirtiéndose en el fotógrafo de la moda. Se traslada a Estados Unidos, aunque continúa colaborando con revistas de moda parisinas.

Rostros de mujeres sofisticadas, talles estilizados, sombreros con el ala caída sobre los ojos, son algunos de sus motivos más frecuentes.

Ha retratado a personajes como Coco Chanel, Robert Mapplethorpe, Isabella Rossellini, Jackie Kennedy y Marlene Dietrich.

### **GRACIELA ITURBIDE**

- 58.** Nuestra Señora de las Iguanas, Juchitan, Oaxaca. México, 1980  
Portfolio n° 3 de Mother Jones International, 1980  
Fund for Documentary Photography, editado en 1994  
Gelatina de plata. Copia 28/50  
30,2 x 23,5 cm

(Ciudad de México, 1942). En 1969 inicia sus estudios en el Centro de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México. Su profesor, el fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, le abre una nueva perspectiva del mundo y de cómo mirarlo.

Su obra se caracteriza por imágenes que muestran una gran sencillez, prestando igual atención al detalle y al conjunto. A través de sus retratos participa de la vida de las personas: se trata de representaciones psicológicas, en las que va más allá de una apariencia exterior, mostrando el interior del sujeto.

Viaja por distintas partes del mundo, observando y fotografiando los diversos ambientes que encuentra a su paso, con especial predilección por los carnavales y las fiestas. De su México natal destaca un notable conjunto de fotografías sobre el universo indígena.

### **ANDRÉ KERTÉSZ**

- 25.** Distorsión, 1930  
*Distortion*  
Gelatina de plata. Copia de época  
Imagen: 23,2 x 15,8 cm

(Budapest, 1894 – Nueva York, 1985). Estudia en la Academia de Comercio de Hungría hasta 1912. En 1917 empieza a trabajar como fotógrafo publicista para el periódico *Erkedes Ujsag*. En 1925 se traslada a París, donde trabaja como fotógrafo independiente para algunas revistas como *Vu*, *Art et Médecine* o *Sunday Times*. Durante la década de los 30 realiza una serie de obras basadas en desnudos distorsionados y en imágenes reflejadas en espejos deformados; en ellas se muestran las tensiones y desigualdades propias del arte de la fotografía.

En 1936 viaja a Nueva York, donde trabaja, siempre como independiente, para conocidas revistas como *Harper's Bazaar*, *Vogue* y *Look*. En 1964 el Museum of Modern Art de Nueva York organiza una exposición individual con la que se da a conocer su trabajo.

### **RUDOLF KOPPITZ**

#### **27.** Gorros de baño, ca. 1930

*Badekappen*

Gelatina de plata. Copia de época

19 x 22,6 cm

(Schreiberseifen, República Checa, 1884 – Viena 1936). Procede de una familia humilde, comienza su carrera como fotógrafo en pequeños estudios. En 1912 decide ampliar su formación y se matricula en el Instituto para la Enseñanza e Investigación de las Artes Gráficas en Viena, donde se rodea de artistas y fotógrafos. El *Art Nouveau* es la corriente artística dominante del momento en Viena, y Koppitz adopta su armoniosa composición, patente en todas sus fotografías.

Su obra está marcada por un profundo dominio de la forma, la línea y los matices de luces y sombras.

### **HEINRICH KÜHN**

#### **14.** Hans Küen. Retrato sentado, ca. 1905

*Hans Küen. Portrait Sitzend*

Copia de época. Bromoleo

Imagen: 30 x 24 cm.

(Dresde, 1866 – Brigitz, Austria, 1944). Estudia Ciencias Naturales y Medicina en Leipzig, Berlín y Friburgo y en 1887 y 1888 experimenta con la fotografía microscópica. Desde 1891 se dedica profesionalmente a la fotografía, trabajando como retratista. Desde 1894 forma parte del grupo *Wiener Kamera Klub* junto a Hugo Henneberg y Hans Watzek, con el que en 1896 formará el grupo *Das Kleeblatt* (El Trébol). Juntos desarrollan la impresión policroma a la goma. En 1912 funda una Escuela de Fotografía en Innsbruck. Entre 1923 y 1935 trabaja como fotógrafo comercial para revistas como *Das Deutsche Lichtbild*.

### **DOROTHEA LANGE**

#### **36.** Ese hombre solitario, ca. 1930

*That Solitary Man*

Gelatina de plata. Copia de época

20,2 x 25,1 cm

#### **37.** General Strike, San Francisco, ca. 1930

*General Strike, San Francisco*

Gelatina de plata. Copia de época

25,7 x 20,2 cm

(Hoboken, Nueva Jersey, 1885 – Marin County, California, 1965). Estudia Pedagogía en Nueva York. Desde 1918 se dedica al retrato fotográfico. Se inicia con retratos de estudio, hasta que, en 1932, decide fotografiar a la gente de la calle y reflejar la situación social durante la depresión económica, con el fin de sensibilizar a la opinión pública. Desde 1935 ingresa en la Farm Security Administration para la que realiza un reportaje sobre las condiciones de vida en las regiones rurales de Estados Unidos. Desde 1958 trabaja como fotógrafa independiente y se dedica a viajar por Asia, Latinoamérica y el Medio-Este americano. Dorotea Lange representa uno de los ejemplos más importantes de la fotografía documental comprometida norteamericana.

## HELEN LEVITT

- 38.** Nueva York, (Muchacho en una entrada), ca. 1938  
*New York, (Boy in Doorway)*  
Gelatina de plata. Copia de época  
11,9 x 11,6 cm

(Nueva York, 1918). Estudia con Walker Evans, cuya espontaneidad aprecia especialmente. En su obra se percibe también una influencia de Cartier-Bresson. Sus fotografías muestran de forma natural la vida social de Nueva York, con especial predilección por los niños y la gente humilde. Durante los años cuarenta colabora con las revistas *Fortune*, *Harper's Bazaar* y *Time*.

Recibe una beca de la Fundación Guggenheim, que le permite estudiar y experimentar con los procesos en color; fotografías que fueron expuestas en el Museum of Modern Art, de donde fueron robadas.

Desde los años 70 retoma la fotografía callejera.

El trabajo de Helen Levitt consiste principalmente en fotografías dinámicas y líricas.

## DORA MAAR

- 31.** Lise Deharme en su casa, 1936  
*Lise Deharme chez elle*  
Gelatina de plata. Fotografía original, copia de época  
21,43 x 17,3 cm

(Tours, 1907 - París, 1998). Su verdadero nombre era Henriette Théodora Markovich. Pasa los primeros años de su vida en Argentina, hasta que, siendo todavía una adolescente, decide trasladarse a París con el fin de desarrollar su vocación de fotógrafa y pintora. En los años 30 cuenta ya con una carrera artística propia y un lugar en la fotografía francesa. Sus fotografías, de inspiración surrealista, están impregnadas de una atmósfera inquietante. En ellas muestra la vida cotidiana de la calle, con especial atención hacia los marginados y los desvalidos.

Entre 1936 y 1943 es la amante de Picasso y realiza toda la documentación gráfica del proceso pictórico del *Guernica*. En 1943 Picasso la abandona y ella se encierra en la más absoluta soledad.

## ROBERT MAPPLETHORPE

- 59.** Lisa Lyon, 1982  
Gelatina de plata. Copia 1/10 de época  
48 x 38 cm

(Nueva York, 1946 – 1989). Inicia estudios de Música, pero pronto los cambia por los de Pintura. En un primer momento, su relación con la fotografía consistía en realizar *collages* con material fotográfico encontrado. pero desde 1972 toma sus propias fotografías con una cámara Polaroid. Realiza retratos de gente de su entorno, entre los que se encontraban artistas, travestis, intelectuales, escritores... y una serie de autorretratos, algunos de ellos travestido. En los años 80 orienta su fotografía hacia temas clásicos: desnudos masculinos y femeninos, tratados con gran naturalidad, en los que destaca su contenido erótico y, en algunos casos, de clara inclinación homosexual, con la que él mismo se sentía identificado.

Antes de su muerte funda la Robert Mapplethorpe Foundation con el fin de apoyar la fotografía, la investigación médica y la lucha contra el sida, enfermedad que acaba con su vida.

## BARÓN ADOLF DE MEYER

- 16.** Tocado plateado, 1912  
*The silver Cap*  
Fotograbado. Ejemplar de la revista *Camera Work* de octubre de 1912  
24 x 13,6 cm
- 17.** Retrato para *Vogue*, ca. 1918-1921  
*Portrait Pour Vogue*  
Albúmina. Copia de época  
54 x 45 cm

(Desde, 1868- Los Ángeles, 1946). Pasa su infancia en París. Expone por primera vez sus fotografías en París y Londres en 1894. Desde 1895 es miembro del grupo londinense Linked Ring. Sus retratos de la sociedad y del estilo de vida eduardiana gozan de gran difusión y son presentados en 1908 y 1912 en la revista *Camera Work*. En 1909 expone sus fotografías en la galería 291 de Nueva York. En Londres fotografía a personajes del mundo de la cultura. Destaca especialmente la imagen de Nijinsky tomada con ocasión de la actuación del Ballet Ruso en esta ciudad. Desde 1914 se dedica a la fotografía de moda, primero en la revista *Vogue* y desde 1923 en *Harper's Bazaar*.

### **LISETTE MODEL**

#### **40. Vendedor de periódicos, París, 1938**

*News Paperman, Paris*

Gelatina de plata. Copia 61/75 de 1975  
49,7 x 39,7 cm

#### **41. Mujer con velo, 1947**

*Woman With a Veil*

Gelatina de plata. Copia de época  
35 x 27 cm

(Viena, 1906 – Nueva York, 1983). Su verdadero nombre era Elise Seybert. Pertenece a una familia adinerada, cosmopolita y culta, que le proporciona una formación artística. Desde 1933 comienza a interesarse por la fotografía. En 1936 se traslada a Francia. Allí se casa con E. Model y se marchan a Estados Unidos. Colabora con la revista *Harper's Bazaar* y se relaciona con el grupo Photo League. Desde los años 40 reside Greenwich Village y realiza fotografías sobre el mundo urbano y los personajes que lo animan, en las que se manifiesta una profunda preocupación social. En 1951 imparte clases en la New School for Social Research. Desde el punto de vista de la técnica, su obra se basa en grandes planos y vistas aparentemente improvisadas.

### **NADAR (GASPARD FÉLIX TOURNACHON)**

#### **10. Georges Sand, 1877**

Woodburytype. Copia de época

Imagen: 23,6 x 18,8 cm

Soporte: 34,5 x 26 cm

(París, 1820 – 1910). Nadar es el pseudónimo utilizado por Gaspard Félix Tournachon, gran pionero de la fotografía, interesado por las ideas más avanzadas de su tiempo en política, literatura y ciencias y gran defensor de la libertad de expresión.

Tras estudiar medicina en Lyon, en 1842 se traslada a París, donde se gana la vida como periodista y caricaturista. Comienza a fotografiar en 1849, retratando a personajes célebres del mundo parisino. Son retratos de gran interés psicológico, en los que los personajes muestran una naturalidad sorprendente, muy alejados del retrato de estudio con cortinas y accesorios. En 1853 edita, con ayuda del retoque fotográfico, una muestra de 250 retratos caricaturizados que componen su *Panteón Nadar*.

En 1854 abre su primer estudio de retrato. Ese mismo año realiza las primeras fotografías aéreas desde un globo y en 1858 fotografía vistas de las catacumbas parisinas con luz artificial. En 1891 funda la revista *Paris Photograph*. Además destaca como escritor de ensayos, novelas satíricas y libros autobiográficos.

### **JOSÉ ORTIZ ECHAGÜE**

#### **18. El viejo arrabalero, 1928**

Copia al carbón. Copia de época

36 x 26,5 cm

#### **19. Niños cantores, 1934**

Copia al carbón. Copia de época

39 x 29,8 cm

(Guadalajara, 1886 – Madrid, 1982). Estudia en la Academia de Ingenieros Militares en Guadalajara. Con 12 años

hace sus primeras fotografías, actividad que sabrá compaginar con su labor de industrial, ingeniero y piloto aéreo. Seguidor del pictorialismo, movimiento que trata de dar a conocer la fotografía como una imagen más del arte. Sus obras muestran las costumbres, los trajes, los monumentos y los paisajes de España. Estos trabajos se publican en varios libros ilustrados: *España* (1930), *Tipos y trajes* (1933), *España, pueblos y paisajes* (1939), *España mística* (1943) y *España, castillos y alcázares* (1956).

Es el introductor del *Papel Fresson* en España, con el que experimenta, creando un método propio, el *carbón directo*.

Miembro de la Real Sociedad Fotográfica y desde 1952 Presidente de la Federación Española de Arte Fotográfico.

### ROGER PARRY

#### 24. Hermafrodita, ca. 1928-30

*Hermaphrodite*

Gelatina de plata a partir de negativos superpuestos.

Copia de época

Mancha: 18 x 13 cm

Soporte: 31 x 23,7 cm

(París, 1905 – 1977). Estudia Artes Decorativas y comienza trabajando como decorador. Se dedica a la fotografía desde 1928, colaborando en los anuncios publicitarios de la revista *La Nouvelle Revue Française*. Al mismo tiempo realiza obras más personales sobre bodegones y fotogramas de fuertes contrastes lumínicos.

En 1930 ilustra los poemas *Banalités* de Léon-Paul Fargue, lo que le permite introducirse en los círculos intelectuales y artísticos parisinos y participar en exposiciones colectivas con artistas como Man Ray, André Kertész, René Zuber y Lee Millar.

En los años treinta viaja por África y Polinesia haciendo un trabajo más documental.

Desde 1948 se dedica a la ilustración para editoriales.

### IRVING PENN

#### 46. La modelo del escultor, Francia, 1950

*Sculptor's Model, France*

Platino paladio. Copia 22/35 de 1976

41,5 x 30,1 cm

#### 47. Jóvenes carniceros, París, 1950

*Young Butchers, Paris*

Platino paladio sobre papel Arches. Copia 13/40 de 1979

41,51 x 32 cm

#### 48. Colette, París, 1951

Platino paladio. Copia 28/50 de 1972

49,3 x 49,3 cm

#### 49. Ivy Compton-Burnett, Londres, 1958

Platino paladio. Copia 4/30 de 1977

39 x 39 cm

#### 50. David Smith, Bolton's Landing, Nueva York, 1965

Platino paladio sobre papel y aluminio. Copia 13/40 de 1979

40 x 39,5 cm

#### 51. Familia gitana, España, 1966

*Gypsy Family, Spain*

Platino paladio sobre papel Arches. Copia 8/28 de 1968

39,6 x 39,4 cm

(Nueva Jersey, 1917). Entre 1934 y 1938 estudia diseño en la Escuela de Arte Industrial de Filadelfia junto con Alexis Brodovich. En 1938 se traslada a Nueva York. Entre 1940 y 1941 trabaja en el departamento de arte y publicidad de Saks Fifth Avenue. Su primera portada para *Vogue* aparece en 1943.

Destacan sus trabajos de fotografía de moda, pero, a diferencia de sus contemporáneos, nunca se interesó por la fotografía de exteriores: sus imágenes son siempre tomas en estudio, donde controla con precisión la iluminación, el encuadre y la composición. Para él la personalidad de la

modelo tiene gran relevancia, por lo que a menudo las imágenes están muy próximas al retrato.

Viajero apasionado, retrata a los personajes que encuentra en su camino con una gran fuerza psicológica y emocional.

### **PIERRE-LOUIS PIERSON**

#### **12.** Condesa de Castiglione, 1893

*Comtesse de Castiglione*

Albúmina a partir de un negativo de cristal. Copia de época

14,3 x 10 cm

(Hinckange, 1822 – donde? 1913). Desde 1844 trabaja en un estudio de fotografía en París coloreando a mano daguerrotipos. En 1885 crea su propio estudio, asociándose con los hermanos Léopold Ernest y Louis Frédéric Mayer, quienes anteriormente habían trabajado como fotógrafos al servicio de Napoleón III. Juntos se dedican a fotografiar a la clase alta parisina y distribuyen sus fotos bajo el nombre de *Mayer et Pierson*.

Tras el éxito del estudio de París deciden fundar otro en Bruselas, donde fotografían a la nobleza europea. Los Mayer se retiran en 1878 y Pierson continúa con el negocio asociado ahora con su yerno Gaston Braun.

### **BERNARD PLOSSU**

#### **64.** Retrato de Marc Trivier, 1992

*Portrait de Marc Trivier*

Copia de época única. Gelatina de plata. B/N

Papel: 30 x 24 cm

Mancha: 26 x 17,4 cm

(Dalat, Vietnam, 1945). Nace en Vietnam, pero muy pronto se marcha con su familia a París. Con trece años se traslada al Sáhara, donde realiza sus primeras foto-

grafías del desierto. En 1965 recorre México y el sur de Estados Unidos y California. En 1970 viaja por la India, tomando fotos en color de los shadus. Su gusto por los paisajes y los habitantes del sur de Europa le lleva a Almería y otras zonas de Andalucía y a las islas Eólicas.

Gran viajero, le fascina visitar distintos lugares y conocer a otras gentes y otras culturas, fotografiando lo que encuentra en una fotografía directa pero muy construida y subjetiva; sus obras son como poemas fotográficos.

### **KAZIMIERZ PODSADECKI**

#### **30.** Sin título (Autoretrato), 1933

*Untitled (Self-portrait)*

Gelatina de plata. Copia de época

21,9 x 18,7

(Zabierzow, 1904 – Cracovia, 1970). Pintor y fotógrafo, Pod sadecki estudia pintura en Cracovia. A principios de los años 20 realiza las “fotoformas”, composiciones de objetos que fotografía, con las que participa en la primera exposición del grupo de vanguardia *Praesens*. A partir de 1928 se centra en la creación de fotomontajes, convencido de que esta forma de expresión artística es el mejor medio para comunicar con el gran público a través de las revistas ilustradas. Influido por el constructivismo, Pod sadecki se distingue por un estilo claro y conciso.

Entre 1932 y 1934 realiza una serie satírica sobre la sociedad americana. En estos años colabora en las investigaciones de la vanguardia cinematográfica polaca (Studio Cpe-covion).

Miembro de la Resistencia, sus obras abstractas son destruidas por los nazis. Tras la guerra, su producción artística se caracteriza por la creación de pinturas postcubistas.

## **OSCAR GUSTAVE REJLANDER**

- 8.** Estudio para figura de pie, ca. 1860  
*Standing Figure Study*  
Albúmina. Copia de época, hecha a partir de un negativo de cristal de colodión  
Imagen: 19,2 x 14,5 cm  
Papel: 45,6 x 32,5 cm

(Suecia, 1813 – Londres, 1875). Estudia pintura en la Academia de Roma y trabaja primero como retratista, litógrafo y copista. Se traslada a Inglaterra y decide abandonar su vocación de pintor para dedicarse a la fotografía. Sus primeros conocimientos en esta materia los adquiere en 1953 de la mano del maestro Nicolás Henneman. Abre un estudio de retratos fotográficos en Wolverhampton. Su idea es aproximar fotografía y pintura, utilizando con frecuencia temas alegóricos y retocando las imágenes mediante técnicas pictóricas.

Normalmente prescinde de la figura del modelo; sus fotos se basan en un gran número de negativos, que manipula y fusiona hasta conseguir el resultado deseado. Por ello es considerado como uno de los iniciadores del fotomontaje.

En 1862 se traslada a Londres y crea un nuevo estudio de retratos, abandonando sus originales y novedosas composiciones.

## **ALEXANDER RODTCHENKO**

- 23.** Niña, retrato, años 1920  
*Girl, Portrait*  
Gelatina de plata. Copia de época  
30,1 x 24 cm

(San Petersburgo, 1891 – Moscú, 1956). Estudia artes plásticas en la Escuela de Arte de Kazán y en el Instituto Stroganov de Moscú. Pintor constructivista, grafista y fotógrafo, trabaja con la fotografía desde 1923, utilizando otras

imágenes para crear fotomontajes; pero es a partir de mediados de los años veinte cuando se dedica en profundidad a la fotografía.

Arquitecturas, obras de ingeniería, paisajes urbanos y retratos son sus temas fundamentales. Pone de moda un estilo que se basa principalmente en escorzos de objetos, picado y contrapicado, vistas oblicuas, que significaban la liberación de los puntos de vista. En 1926 empieza a trabajar como fotoperiodista para diversas publicaciones.

En 1942 deja de hacer fotografías y retoma la pintura.

En la obra de Rodtchenko se puede estudiar todo el proceso de la fotografía de la URSS.

## **WALTER ROSENBLUM**

- 42.** Mujer sentada en un taburete, Pitt Street, 1938  
*Woman seated on stool. Pitt Street*  
Foto a doble cara  
Gelatina de plata. Copia de época  
24,5 x 19,5 cm
- 43.** Campo para los mutilados españoles. Refugiados españoles, Toulouse, 1946  
*Camp for Mutilated Spaniards. Spanish Refugees, Toulouse*  
Gelatina de plata. Copia moderna  
21,3 x 16,5 cm

(Nueva York, 1919). Siendo un adolescente se une a la Photo League, donde se encuentra con Lewis Hine y Paul Strand. Es uno de los representantes más importantes de la fotografía documental norteamericana. Considera que la fotografía debe mostrar un compromiso social, y así lo refleja uno de sus proyectos más notables: *Pitt Street*, documento fotográfico de los barrios marginales del Bronx y Harlem.

Participa en la Segunda Guerra Mundial como fotógrafo. Profesor de fotografía en el Brooklyn College hasta su jubilación.



Sus obras están dotadas de una gran capacidad narrativa y belleza visual, transmitiendo su visión del mundo de aquellos años, su particular mirada.

### **THOMAS RUFF**

**60.** Retrato (Stoya), 1984

*Porträt (Stoya)*

Copia cromogénica. Copia de época  
40,5 x 33,5 cm

**61.** Retrato (C. Ruff), 1984

*Porträt (C. Ruff)*

Copia cromogénica. Copia de época  
40,5 x 33,5 cm

**62.** Retrato (A. Lieber), 1985

*Porträt (A. Lieber)*

Copia cromogénica. Copia de época  
40,5 x 33,5 cm

**63.** Retrato (H. Dorner), 1985

*Porträt (H. Dorner)*

Copia cromogénica. Copia de época  
40,5 x 33,5 cm

(Zell am Harmersbach, Alemania, 1958). Formado en la Kunstakademie de Düsseldorf, bajo la dirección de Bernd Becher, junto a otros fotógrafos como Andreas Gursky, Candida Höfer y Thomas Struth.

La serie *Interiors* (Interiores), de 1979, es su primer trabajo; en ella muestra ámbitos cotidianos de interiores de casas. En 1980 inicia la serie *Porträts* (Retratos), para la que fotografía a sus modelos siguiendo pautas comunes: personajes posicionados de perfil, en formato de medio cuerpo y con una iluminación directa e uniforme. Esta serie le lleva, en 1986, a realizar otras con las mismas características pero en gran formato, logrando con ello su consagración internacional.

Su fotografía se basa en un estilo documental frío, en el que se produce una búsqueda de lo real a través del análisis de un aspecto por medio de series. Otros ejemplos son: *Häuser* (Casas), de 1987, *Sterne* (Constelaciones), de 1989, *Zeitungsfoto* (Foto de Periódico), de 1990, *Nudes* (Desnudos), de 1999 y *Substrat* (Substrato), de 2001.

### **AUGUST SANDER**

**22.** Revolucionarios, 1929

*Revolutionäre*

Gelatina de plata. Copia de época  
26 x 21 cm

(Herdorf, 1876 – Colonia, 1964). Estudia pintura en Dresde. Empieza a dedicarse a la fotografía compaginándolo con un trabajo de minero. Desde 1902 se dedica profesionalmente a la fotografía, retratando a campesinos.

En la década de los veinte realiza una serie de retratos de personajes anónimos pertenecientes a diversas clases sociales: granjeros, artistas, técnicos, políticos, aristócratas y familias de todo tipo. Todos ellos aparecen de pie, mirando fijamente al objetivo; este conjunto se publica en 1976 bajo el título *Hombres sin máscara, 1906-1952*.

Posteriormente realizó una segunda serie de retratos, *Rostros del tiempo*, cuyos negativos fueron requisados por la Gestapo. Sander es el único fotógrafo profesional perseguido por los nazis; por ello decide abandonar estos temas y centrar sus fotografías en los paisajes del Rin.

### **CINDY SHERMAN**

**55.** Sin título, 1975

*Untitled*

Gelatina de plata  
41 x 28 cm

(Glen Ride, Nueva Jersey, 1954). Estudia Bellas Artes en el State University College de Buffalo. El tema fundamental de

sus obras es la mujer: se autorretrata o emplea modelos femeninos, creando escenificaciones mediante las cuales denuncia la discriminación que sufre la mujer en la sociedad. Su primera serie, *Untitled Film Still*, de 1976-1980, sobre la mujer de clase media, se inspira en la estética del cine de los años cincuenta.

En la serie *Mode*, para la revista *Interview*, analiza la imagen de la mujer-objeto. Desde 1987, se interesa por el bodegón. *Portraits historiques*, de 1989-1990, *Civil War*, de 1991 y *Sex Pictures*, de 1992 son algunas de sus series sobre distintos temas, en las que, a través de escenificaciones imaginarias, critica los estereotipos figurativos.

## **SOUTHWORTH & HAWES**

### **I. El clérigo, s. XIX**

*The Clergyman*

Daguerrotipo. 1/2 de placa

10 x 7,5 cm

Albert Sands Southworth (West Fairlee, Nueva Inglaterra, 1811 – Vermont, 1894) es farmacéutico. En 1840 aprende la técnica daguerrotipista, se asocia con J. Pennell y se trasladan a Boston. Allí coinciden con Josiah Johnson Hawes (East Sudbury, Massachusetts, 1808 – Boston, 1901), un aprendiz de ebánista que pinta retratos en miniatura y que asiste a conferencias de los daguerrotipistas. Los tres se asocian en un estudio en 1841, pero en 1844 Pennell se separa de sus compañeros, que desde ese momento serán conocidos como Southworth and Hawes. En su estudio de retratos preparaban un escenario en el cuarto donde debían posar los protagonistas haciendo un detallado estudio de la composición con una técnica perfecta. Experimentan con nuevos métodos, como el retoque en lápiz; Southworth llegará incluso a inventar un equipo técnico, por el que obtendrá gran reconocimiento. La sociedad se disuelve en 1862. Southworth continuará realizando daguerrotipos de personajes de la alta sociedad y Hawes seguirá hasta su muerte con el estudio de Boston.

## **EDWARD STEICHEN**

### **15. Retrato de Gertrude Käsebier, ca. 1907**

*Portrait of Gertrude Käsebier*

Copia de platino en colores cálidos. Copia de época  
14 x 12 cm

(Luxemburgo, 1879 – Connecticut, 1973). De origen luxemburgués, su familia se instala en los Estados Unidos en 1882. Artista polifacético, pintor y fotógrafo. En 1896 realiza su primera fotografía, con Alfred Stieglitz como maestro; poco tiempo después se traslada a París para estudiar pintura. Es uno de los miembros fundadores del grupo americano *Photo-Secession* (1902). Colabora con la galería 291 de Nueva York en la selección de artistas franceses como Matisse, Rodin, Cézanne...

En la Primera Guerra Mundial trabaja como fotógrafo aéreo. Desde ese momento se dedica plenamente a la fotografía y abandona la pintura.

Durante la Segunda Guerra Mundial forma parte del Departamento Fotográfico del Ejército.

En 1947 es nombrado director de fotografía del Museo de Arte Moderno de Nueva York.

En su larga carrera como fotógrafo, cultiva desde el retrato hasta la foto publicitaria y de moda. Va del pictorialismo a la fotografía de color, de la sofisticación de principios de siglo al retrato de personalidades y la moda de posguerra. Además luchó para que la fotografía fuese reconocida como manifestación formal del arte.

## **PAUL STRAND**

### **44. Merrill Spurling Prospect Harbour, Maine, 1946**

Bromuro de plata. Copia de época. Doble impresión  
15 x 11,8 cm

(Nueva York, 1890 – París, 1976). Entra en contacto con la fotografía cuando, siendo estudiante de la Ethical Cultural School de Nueva York, tiene como profesor a Lewis Hine,

quien le vincula con el grupo *Photo-Secession* y le presenta a Alfred Stieglitz.

Sus fotografías muestran la vida que le rodea; personas, plantas, arquitecturas metálicas, máquinas... Defiende una fotografía objetiva, despojada, directa, casi documental -lo que se llamó “fotografía pura”.

Durante la Primera Guerra Mundial trabaja para el Ejército de Tierra como técnico de Rayos X.

Además de su aportación a la fotografía, colabora en la realización de películas y funda Frontier Films, productora no lucrativa de documentales. Además es nombrado director del Departamento de Fotografía y Cinematografía del Ministerio de Educación de México. Participa, como asesor técnico, en un grupo de teatro.

En 1950 se traslada a Europa, huyendo de la caza de brujas de McCarthy. Muere en el exilio, en París, tras una larga enfermedad.

### **CHRISTER STRÖMHOLM**

#### **45. Dama blanca, Barcelona, 1957**

*White Lady, Barcelona*

Gelatina de plata. Tiraje posterior realizado por Örjan Kristerson bajo la supervisión del autor

50 x 40 cm

(Estocolmo, 1918 - 2002). Estudia Arte en Dresde. En 1939 se alista en el ejército para combatir en Finlandia. En 1947 se instala en París, donde realiza estudios artísticos y se interesa por el grabado y la fotografía. En 1956 regresa a Estocolmo y se dedica a impartir cursos nocturnos bajo la denominación de “Diseño fotográfico”. Esta idea la retoma en 1962, en que funda una Escuela de Fotografía (Fotoskolen).

Está en España durante la Guerra Civil y, posteriormente, entre 1958 y 1960. Retrata el ambiente de posguerra y la sociedad española durante el franquismo. Además visita Estados Unidos, Japón, India, Kenia, Polonia y la Unión

Soviética. En París realiza una serie de documentos sobre los transvertidos de Montmartre.

Su fotografía es comunicativa. Para él lo más importante es el resultado, por lo que siempre subordina la técnica y la imagen a la intención del fotógrafo. En sus obras muestra sus obsesiones, su inmensa humanidad, el interés por sus modelos y sus existencias desoladoras: transexuales, ancianos, niños, víctimas de Hiroshima...

### **MARGARET WATKINS**

#### **28. Autoretrato en un faro, París, 1931**

*Self-portrait in Headlamp, Paris*

Gelatina de plata en tonos cálidos. Copia única

7,6 x 8,9 cm

(Hamilton, Ontario, 1884 – Glasgow, 1969). En 1908 abandona el hogar familiar y comienza a trabajar en varias comunidades de artistas como la Roycrofters en Nueva York o la Lanier Camp en Maine. En 1914 asiste al curso de verano en la Escuela de Fotografía de Maine y después trabaja como aprendiz en el estudio fotográfico de Arthur Jamienson en Boston. En 1915 se traslada a Nueva York para trabajar con la fotógrafa Alice Boughton. Desde ese momento sus fotografías son conocidas, sobre todo sus retratos y naturalezas muertas.

En 1928 viaja a Europa de vacaciones. Ya no regresará nunca a Nueva York. Se dedica a viajar, tomando fotografías, por la Unión Soviética, Alemania y Francia. Además forma parte del West Scotland Photographic Club y del Royal Photographic Society.

### **BARÓN WILHELM VON GLOEDEN**

#### **13. Umberto, ca. 1900**

Copia de época. Gelatina de plata

22,7 x 16,1 cm

(Volkshagen, 1856 – Taormina, 1931). Comienza a estudiar Historia del Arte en la Universidad de Rostock, pero aban-

dona estos estudios por los de pintura en La Escuela de Bellas Artes de Weimar. En 1917 se traslada a Italia, donde conoce al fotógrafo de desnudos y retratos Wilhelm von Plüschow y a Giovanni Crupi, quienes le inician en la fotografía.

Desde los años 80 se dedica a fotografiar desnudos masculinos al aire libre inspirados en la Antigüedad, con los que trata de escenificar una vida ideal. Estos trabajos, en negativos sobre placas de vidrio, fueron destruidos por los seguidores de Mussolini durante la dictadura.

Todas las obras pertenecen a la Fundación Ordoñez Falcón de Fotografía.

Las obras con número de catálogo: 15, 18-21, 24, 26-28, 30-38, 40-44, 46-53, 56-59, 65 y 66 están depositadas en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia.

Las obras con número de catálogo: 22, 23, 25, 29, 39, 60-63 están depositadas en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)



## FOREWORD

66 photographs by 43 artists and 4 anonymous photographers are the subject of the exhibition *Faces and Masks, photographs from the Ordóñez-Falcón Collection*. It is organised by the Fundación Juan March and will be shown at the Museu d'Art Espanyol Contemporani in Palma and subsequently at the Museo de Arte Abstracto in Cuenca.

The genre of the photographic portrait implies the combination of a series of artistic strategies intended to reveal the physical or moral qualities of the sitter.

The present exhibition offers an international historical survey of the different ways of representing the human face in photography. It opens with a number of mid-19th-century daguerreotypes. These early images involved long exposure times and principally represented members of the most socially elevated classes posing in photographers' studios. They were also notably influenced by painting, as in the work of Southworth & Hawes and of Nadar. As the history of photography developed, the portrait adapted itself to new techniques and ideas; photographers emerged from their studios, travelled and photographed a wide variety of figures in the most diverse situations maintaining their own unique style. The present exhibition includes work by fashion photographers such as Baron Adolphe de Meyer and Irving Penn; by artists interested in technique, such as Rudolf Koppitz and André Kertész; by documentary photographers, such as Dorothea Lange and Walker Evans; and by others who formed part of specific movements, such as the Surrealist Dora Maar, the Constructivist Alexander Rodchenko and Pictorialists such as José Ortiz Echagüe and Edward Steichen. Finally, the exhibition includes work by contemporary artists such as Thomas Ruff and Alberto García-Alix.

The Juan March Foundation would like to thank the Ordóñez-Falcón photography collection for the generous loan of these works, in particular its president, Enrique Ordóñez, Sergio Ordóñez, co-ordinator, and Carolina Martínez, Secretary of Direction. Thanks are also due to Francisco Caja for his catalogue essay and his valuable advice.

## FACES AND MASKS

Francisco Caja

Senior Professor of Aesthetics, University of Barcelona

### THE MASK OF THE PHARAOH

“Only one man broke the ties of the Egyptian style [...] For him there was only one supreme god, Aton, whom he adored and had represented in the form of the sun. He called himself Akhenaten”, meaning “splendour of the sun”. The representation of the human face thus broke free by means of a religious reform from the ties of its characteristic hieratic style to illuminate the unique features of a human face for the first time in history. “Some of his portraits show him as ugly, perhaps because he wanted artists to depict him in all his human frailty” (1) wrote Gombrich in his book *The History of Art*.

It is in the 18th Dynasty, particularly associated with the religion of the sun and the origins of light (and bear in mind that the literal meaning of the word “photography” is writing with light), that we thus find the first representation of an individual face in the history of mankind. This would be a short-lived step forward: only a few years later, on the death of the Pharaoh, “the window on the outside world was closed again”. We are left with this fleeting face of Amenophis IV, Akhenaten, the first “portrait” in history, as if the mask had fallen from the sacred, as an unimpeachable witness to an act decried as heretical at the time: the representation of the human, fallible nature of the Pharaoh. The Pharaoh took off his sacred mask and was reborn like a chrysalis from its case. It would be thousands of years before that first gesture of Akhenaten’s would become known to all (2), when every man and woman could “contemplate his trivial image on a piece of metal”, as Baudelaire disdainfully wrote in 1859 (3).

Baudelaire, however, remained a high priest of the old religion of art (4). The photograph heralded a new era: “the photograph, and in particular the portrait, is an extremely new phenomenon in human culture. It is not just an art; it is, in my opinion, a new form of human consciousness” (5). A consciousness which, in any event, aspired to universality. This was because photography was above all a “republican” art. In 1883, at the Académie des Sciences, Étienne Carjat,

one of the most famous portrait photographers of the period, read a poem to an enthusiastic audience significantly titled *The Art of the Poor* in homage to Daguerre, the father of French photography:

“Do you know why I love you, oh departed one?  
You, who for thirty years have rested  
In the tomb in which we all fall asleep  
Untroubled by cares for apotheosis  
[...]

No! It is for another reason  
That my republican soul  
On this fine day in Messidor  
Longs to sing your great human work

This fraternal work  
Which, like every great name that shines out  
Allows the very poorest  
To have their Family Portraits!

Before you, sublime inventor,  
Art, disdainful of the masses  
Restricted to the painter and the sculptor,  
Belonged to the great of this earth,  
[...]

All: dukes, popes, kings, emperors,  
Devourers of money, lightning bolts of war,  
Compete for marble and paint:  
Now the poor man has Daguerre! (6).

Portraits for all and sundry. A memorial mirror, as it was known at the beginning, and within reach of everyone (*Two Gentlemen and a Lady with Mirror and Daguerreotypes*, ca. 1855. Cat. 2) (7). A window to look out of (“as if gazing at the lights of infinity”) to see one’s own image or to look at the image of one’s loved ones. It allowed one to be represented privately, or to seize and preserve the fleeting appearance under the shelter of time, interrupting the flow of time itself with the time of a reverie: be it strolling musicians from an Italy more imagined than real, or a group of surveyors presenting the tools of their ravaging profession (Louis–Camille d’Olivier: *Pifferari*, mid-1850s. Cat. 6; Anonymous: *Arpenteurs*, ca. 1860. Cat. 7).

Photography encompassed every aspect of the individual's varying roles: the human face became the centre of what we might call the order of representation, in a sort of generalised social physiognomy (8). The diversity of use and function within the portrait reached such extremes that contemporaries spoke of a wide-reaching "daguerreotypomania" and photography at this point became a veritable industry. At the beginning – and in line with the earliest photographic procedures (daguerreotype, Ambrotype, etc) – this industry produced a single image, like tiny remains trapped in the thick amber of family love (Anonymous: *Family Portrait*, second half of the 19th century. Cat. 3). Later, with the development of industrial processes, images multiplied to the extent that they became a sort of family themselves: the human family, in the form of the album or family book. Here, the faces of the family pantheon are hoarded like small jewels, in a sort of animated family tree that crowns the forest and guides the subject in his endless search for his earliest identity.

At the same time, however, the subject has to have himself represented for others, offering to those others the signs of reciprocal recognition that will allow him to achieve a "position" in the new order of representation (9). This phrase must be taken in its literal sense: the subject is what represents him; it is (to use traditional philosophical terms) his appearance and form, something in relation to the others, a function. For its simplicity, rapidity and precision, photography was the most appropriate process for giving visible form to society as a whole. Firstly with the aristocracy, the first group to enthusiastically welcome with photograph (Onésime Aguado: *Femme de profil*, ca. 1862. Cat. 9) (10), then leading political and literary figures, priests and the clergymen. What, however, is actually being represented? The individual or the social type? The individual face or the social mask? Is this (and without using the term mask in a necessarily negative way) what society inscribes on the faces of individuals? Or is it both in tension, the face fighting to appear behind the mask? And what does the individual face signify here? Despite everything, isn't photography in some way a means of turning each individual into a representative of a pre-fixed and determined typology? (11). Isn't the "photographic act" a mechanical, stereotyped ritual of "scenes" which have to be repeated to the greater glory of a mechanism: photography as institution, which orders the repetition of that ritual so that the uniqueness of the event is lost in the very fact of it being

celebrated through being photographed (Anonymous: *Le pique-nique*, 1887. Cat. 11) (12).

Photography, however, has its own history, and developed over the course of time, introducing new techniques and methods that were almost always determined by technical innovations. Cheaper costs of materials or shorter exposure time could wipe out prosperous businesses or long-established professional practices, and thus radically change the typology of the photographic portrait. This was particularly the case in the first hundred years of the medium, both in America, with its unique character of a nation under construction, and in Europe, the cradle of artistic tradition in the west. The major photographic studios, for example, visited by *le tout Paris*, in which the artistic and cultural climate of the 19th-century capital was captured, produced "artists'" photographs such as those by Nadar (Nadar: *Georges Sand*, 1877. Cat. 10), along "amateur" ones (Onésime Aguado: *Femme de profil*, ca. 1862. Cat. 9) or "professional" ones (Roger Fenton, *Untitled (Portrait of a Gentleman)*, ca. 1850. Cat. 4). A taxonomy which, due to the irrepressibly "natural" character of the photographic image, even then did not cover all the subjects dealt with, in which the strength of the sheer materiality of the subject before the camera still manages to go beyond convention (Albert Southworth and Josiah Hawes: *The Clergyman*, 19th century. Cat. 1) (13).

In 1872, the photographer O. G. Rejlander collaborated with Charles Darwin on the illustration of the latter's book *The Expressions of the Emotions of Man and Animals* (14). These photographs, which are documentary in character, are quite different to the rest of Rejlander's work, which is clearly allegorical in intent. Rejlander composed "allegorical" scenes (for example, his *The two Ways of Life*, 1857) by combining (15) various unique negatives (O.G. Rejlander: *Standing Figure Study*, ca. 1860. Cat. 8). The result is to give an apparently "documentary" photograph a spiritual, "allegorical" and typological meaning, with the individual not represented per se, but rather as standing for a type, a representation of a general, universal idea. Here we find one of the earliest photographer's strategies through which photography could be considered an art form (16). The preferred focus of attention for this transmutation was the human face, drawing on the old tradition of physiognomy. Rejlander fully exploited the ambiguous nature of early photography, evident from the outset, particularly in Britain in Fox-Talbot's first works.



We should pause for a moment in our survey of the history of the photographic portrait, as here we can resolve the most crucial issue for an understanding of the nature of the photographic portrait in particular, and of photography in general. If there is a photographic “subject” par excellence, it is the human face. Photography introduced a radically new dimension into the representation of the human face. The instantaneous quality, detail and “mechanical automatism” of the photographic portrait took the old tradition of physiognomy (i.e. the symbolic and allegorical nature of the features of the human face and its expressive and representative capacity) to its farthest extremes. Man’s inner being, in other words his soul, is reflected like letters in hand-writing in the features of the human face and the way they are arranged.

Here we find a revival of what was known since antiquity as (allegorical) correspondences. It is, as we noted earlier, the old problem of allegory: the very existence of the material world is solely supported and finds its *raison d’être* in its role as representative of the spiritual one, as a sign of the creator. With photography, physical reality encountered a new era of redemption. This is what we find not just in the work of Rejlander, but also in his “pupil” Julia Margaret Cameron, and the rest of the London circle (naturally taking account of differences): Henry Peach Robinson and the most radical of all, Lewis Carroll (17). Rejlander’s artistic interest and Darwin’s scientific one in trying to establish a “typology” of facial expressions both indicate the same concern: how the “spiritual” converts or transforms itself into something material, and conversely, how the material takes on spiritual form. In other words, the transition or passage from nature to culture. Photography and the photographic portrait records this passage, taking shape as a “borderline” practice between nature and culture, drawing out a confession from it: obliging it to speak. Not for nothing did Fox-Talbot, the British inventor of the medium, call it “The Pencil of Nature” before Herschel coined its definitive name: “writing with light”, while Daguerre, its French inventor, would term it “an art without an artist”.

This, however, was only possible through the photographic portrait, as the present selection of photographic portraits fully reveals. Photography and the portrait were destined for each other. Humanity needs to cover itself with a new mask: its face, its form (18), had to cease to belong to nature and take on meaning, giving it shape. Using a term coined from psychology

we could speak of a massive conversion hysteria (19). As we will see the “hysterical”, converting nature of photography seems to have been evident to some of its first practitioners. The female “masking” (20) reaches its most extreme in the case of the Countess of Castiglione (21) (Pierre-Louis Pierson: *Comtesse de Castiglione*, 1893. From the series “Sainte Cecile et Rachel”, 1893. Cat. 12). Other images included in the present exhibition also express in various ways this attempt to represent *the* woman. They all evoke the intangible idea of the woman, in an attempt to draw out from the subject her true nature, tearing off her different masks, or conversely, masking her by providing the text which will allow that mystery to be deciphered (Dora Maar: *Lise Deharme chez elle*, 1936. Cat. 31; Horst P. Horst: *Edith Sitwell*, New York, 1948. Cat. 34 (22); and in a radically different way, *Lisette Model: Woman with a Veil*, 1947. Cat. 41).

This need for the mask, with its double nature of deception and revelation, takes on remarkable dimensions in the case of the Countess of Castiglione and her relationship with photography. In this sense, we can say that the case of the Countess must be considered a paradigmatic one, from which we can deduce overall characteristics of the photographic portrait in particular and photography in general. Virginia Oldoini (1837-99), Countess of Castiglione, arrived in Paris at the age of nineteen as the secret agent King Victor Manuel to operate with the French authorities in favour of the unification and independence of Italy. Her beauty, intelligence and powers of seduction led her to become the lover of Napoleon III within a few weeks and the centre of the upper ranks of French society. From her arrival in Paris and up to just before her death, the Countess regularly visited the studio of Mayer & Pierson to have herself photographed. She did this obsessively, wearing different “fancy dress”, at times assuming the character of heroines of the most celebrated plays of the period, at other times with a whole panoply of props arranged around her, allowing herself to be represented through her charms of seduction, including her magnificent china-doll complexion.

These photographs, of which more than 400 are known, could in a way be considered “self-portraits”, or at the least we should grant the Countess the status of “co-author”. Over a period of more than three decades Pierre-Louis Pierson and the Countess (23) worked together in a unique ritual to create one of the most complex and subtle masks of female divinity.

However, in late 1879 the Countess was confined to a mental clinic with a serious illness. From that point onwards she was no more than the walking shadow of her former self. Lost to society, she continued with her exquisite rituals, including her visits to the photographer in which she maintained the mask. Lost, physically worn and toothless, she sustained the protean image of femininity before the camera until almost the end (Pierre-Louis Pierson: *Comtesse de Castiglione*, 1893. From the series “Sainte Cecile et Rachel”, 1893. Cat. 12) (24).

The Countess’s photographic paroxysm provides the critical counterpoint to the photography of “celebrities” (Nadar: *Georges Sand*, 1877. Cat. 10), in which artist-photographers soon took refuge (among them Nadar and Carjat) in an attempt to thus create what would come to be called “the universal gallery of our contemporaries”, “the men and women of the day”, authentic pantheons in which the false memory of sitters whom no-one would remember the next day was fixed. The very notion of fame would be substantially transformed by the effect of photography. Thus, for example, one might attribute Abraham Lincoln’s victory in the US presidential elections less to Lincoln himself than to Mathew Brady’s portrait photograph of 1860 which was distributed in a print run of hundreds of thousands. Photography “fabricates” fame. From being a passive medium, used to record memorable people or events, it transformed itself into an active one. The subject became memorable from the mere fact of having been photographed. The “event” or circumstance thus undergoes the same transformation, and what has not been recorded photographically does not exist, in conformance with the old Latin tag: *quod no est in actis, no est in mundo*. In other words, what does not appear in the acts (in this case what is not photographed), does not exist. Soon a photographic ritual would be formulated by which the simple act of photography would impose itself over and above any content or subject-matter. Photography would become the subject of the photograph. In a way what is being celebrated is the act of posing for the photograph (25) (Anonymous: *Le pique-nique*, 1887. Cat. 11). The face becomes a mirror which only reflects the photographic device. Family or private life began to take on a public aspect, imitating public forms. The family and public portrait converge.

Photography continued to conquer new territories and new spaces of representation, among them one that would prove

crucial, that of war (26). Well known is the case of Roger Fenton (*Wounded Soldier, Crimean War*, ca. 1855. Cat. 5) (27), who was the first to record a war (the Crimean in 1855) with his famous photographic vehicle, sponsored by Prince Albert. We are still far from the vision of war offered by photographers such as Robert Capa, Eugene Smith or Zdenek Tmej (28). Brady’s “inanimate vision” of war confined itself to views of camps, ports, battlefields, conventional portraits and apparently informal groups (29). However, in the order of representation, Fenton’s *Wounded Soldier* should be considered an exceptional photograph in this sense, introducing a radical innovation: the figure of the individual soldier. The mask of heroism falls to reveal behind it pain and suffering and the devastating effects of the war on the fragile human body. A wounded soldier, an unknown soldier whose anonymity doubles his inexpressible pain. His direct gaze questions us over the years: “Whether war was enjoyed as high adventure, or denounced as criminal folly, it was embodied, in society’s imagination, in the figure of the ordinary soldier. For this, photography can claim some credit. An increasing flood of photographic images had made the comfortable civilian world aware, as never before, of the human component in the world’s cannon fodder. And yet, whatever battles might be won on the field, photography’s own was irretrievably lost. Early war photographers of sensibility and conscience allowed their enthusiasm to be nourished by the thought that their work would make future wars impossible. Once the public could be shown the destruction and unspeakable misery, they believed, war would be totally outlawed; it was only a matter of education and time. Alas....” (30).

## THE MASK OF ART

By the end of the 19th century, the first century of photography, the medium had become the prevailing one in the production of images. Its reproductive capacity, its facility, had trivialised the very status of the image. Most photographers appeared willing to pardon themselves for this, acknowledging their guilt and atoning for it, converting photography into a mere art, like painting. From that moment on and until its confrontation with the revolution of modern art, “art” photography was adrift, lost on the shoals of “pictorial photography”, determined to imitate the modes and manners of painting in a movement that has

been termed Pictorialism. Various “craft” processes (the use of bichromate rubbers, bromoils, etc) were inserted between the negative and the print to mask the original crudeness of the photograph. A specific ideology was developed, refined by the various elite photographic clubs (Linked Ring, Photo-Club de Paris, Wiener Camara Club, Photosecession) and by prestigious periodicals (*Amateur Photographer*, *Revue de photographie*, *Camera Work*). Few escaped this period of photography’s “expiation” and “humiliation” (Heinrich Kühn: *Hans Kühn. Porträt Sitzend*, ca. 1905. Cat. 14; Edward Steichen: *Portrait of Gertrude Käsebier*, ca. 1907. Cat. 15; Baron Adolf de Meyer: *The Silver Cap*, 1912. Cat. 16, *Portrait Pour Vogue*, ca. 1918-1921. Cat. 17). Despite sophisticated theories which aimed to “reduce” photography to art, Pictorialism would be extinguished, along with many others, with the revolution of modern art. Through the Pictorialists, the lightness of the photographic image suffered an attack of the “material”. Faces would no longer be bearers of interior light, the letters through which an individual or collective history were written, but would be mere supports in which any vestige of humanity was sacrificed for art. However, the imbalance of form and content which this falsification revealed would have considerable positive benefits. It would force photographers to look for new ways of differentiating themselves from painting, of being aware of the permanent threat of the temptation of Pictorialism, i.e. the reduction of photography to art. The career of Baron Adolf de Meyer is a good illustration of one of the most interesting derivations of Pictorialism: the new fashion photography (32). Adolf de Meyer began to publish his work for the “secessionist” *Camera Work* (1912), later becoming a key collaborator of *Vogue* (1914-1922), replacing Count Nast, and *Harper’s Bazaar* (1922-1934). In the end, the Countess of Castiglione acquired a legion of followers (33).

## THE RETURN TO THE FRONTIER

However, while photography was losing itself in the garden of art, new photographers were facing up to the challenge of art in the modern age. Was it legitimate to embellish an increasingly unhappy world? The new photographers began to focus their new cameras on places of human suffering. Rather than a place to read the subject’s inner self, the face became the expression of how the social realm affected a particular individual. This was firstly the case with regard to forms of

social exclusion. The fractured individual, excluded from modern industrial society. Once again on the edge, the photograph explored the frontiers of the human. In 1903, when Lewis Hine (*So this is America (Ellis Island)*, 1908. Cat. 21, *Lithuanian Woman just arrived at Ellis Island*, 1905. Cat. 20), a professor of sociology at the Ethical Culture School of New York, set out in 1903 with a simple camera and magnesium flash for Ellis Island, that longed-for entry point to America for millions of immigrants, he was making a radically photographic gesture –the border, the frontier– returning photography to that intermediary terrain which defines its historic importance. Once again the face, the portrait (34) is the place of homecoming for true photography. Hine died in poverty in 1940, but many other photographers took up his role as witness. Before doing so they put their hopes to the test in the harsh discipline of the tumultuous events that led up to World War II.

There is undoubtedly a direct line connecting Lewis Hine to some of the photographers represented in this exhibition (Paul Strand (35), Walker Evans, Dorothea Lange, Walter Rosenblum, Lisette Model, Diane Arbus, Richard Avedon, among others), but we would not be assessing their work correctly if we did not bear in mind the double twist of these photographers: their relationship and involvement with modern art. In other words, I refer to the radically modern quality of their work that runs alongside their photographic “purism” and apparent realism. Paradoxically, it was only in this way, from the starting-point of photography, that they could be faithful to that taboo which hung over modern art: the taboo of representation or *Bilderverboten* (36). Photography had to undergo the modern art revolution in order to renew itself. In order to achieve the effect of truth it had to traverse the paths of experimentation, of the avant-garde of the convulsion of forms. This involved borrowings, reciprocal influences, fraternity, mistrust, betrayals and revenge. Neither art nor photography seemed to possess its own stable, safe terrain in an equally convulsed society. Despite this, photography appeared in different forms in every one of the avant-garde movements, to the point of forming what Moholy-Nagy would call the New Vision, a “vision” worthy of the era. Once again the portrait would be the field for the new battle. While the Constructivist Rodchenko would propose varying the viewpoint, through which the face became a clown’s mask (*Girl, Portrait*, 1920s. Cat. 23), the Surrealists (37) (Dora Maar: *Lise Deharme chez elle*, 1936. Cat. 31) exploited the ambiguous character of

photography to extract the maximum power of enchantment from the most insignificant object. The Surrealists constructed meeting-points between opposites, differences between the identical, in which the paradoxes of desire made the boundaries of forms waver (Roger Parris: *Hermaphrodite*, ca. 1928-30. Cat. 24). From the standpoint of an evolving Dadaism, Raoul Hausmann (*Vera*, 1931. Cat. 29) would reduce the photographic operation to its minimum, in line with suggestions by Moholy-Nagy, to create a sort of Minimalism *avant la lettre* of light and shade. Stalking the fleeting and distorting reflections of a spherical object with the camera, it was possible to salvage cabalistic anamorphic images from a world which could no longer be grasped, experimenting with forms borrowed from the old regime of representation (André Kertész: *Distortion*, 1930. Cat. 25; Margaret Watkins: *Self-portrait in Headlamp*, Paris, 1931. Cat. 28). By going as far as altering the material image of the photographic image, photographers aimed to give form to the growing uncertainty of the veracity of images of the world, starting with their own image (Kazimierz Podsiadecki : *Untitled (Self-portrait)*, 1933. Cat. 30). On other occasions they used a sharpened visual scalpel to outline the forms of face, extracting a fetish with which to arouse the desire that was languishing as a consequence of the world's flatness (Jaroslav Fabinger: *Porträt*, 1930. Cat. 26) in search of a New Objectivity (Rudolf Koppitz: *Badekappen*, ca. 1930. Cat. 27).

The freedom which the revolution in modern art had given photography inevitably meant, however, that in the 1930s an intense process of reflection took place within the core of avant-garde photography over the very nature of photography and its future. The discovery by Berenice Abbott (38), pupil of Man Ray (one of the key figures of avant-garde photography) of the life and work of Eugène Atget would bring about a complete reorientation of her photography (39). Atget was an old professional photographer apparently uninterested in artistic issues, who used the medium seemingly as a pure means to an end. Photographers started to renounce the "freedoms" which the interaction with modern art had given them, but not its radical nature, i.e. what made them truly modern. In the same way, Cartier-Bresson (40) had already taken a decision. He renounced the forms of avant-garde photography and took up an apparently "documentary" style of photography. His role in the construction of his images was reduced to the most extreme point and he divided up time, extracting a slice of temporal continuity (photography had

always done this in the past) in order to organise the world in terms of a visual experience which recovers physical reality, creating delicate visual poems in the most poor and dilapidated settings (Henri Cartier-Bresson : *Untitled. Tie Sellers. The Rastro, Madrid*, 1932. Cat. 39) (41).

In parallel, photography in the US directed its gaze at the face of humanity, seeing in it the "human erosion" (42) which a civilisation made for and by man had inflicted on specific human beings. The mask of pain. In a real and at the same time symbolic manner, this was the time of the Great Depression. Now photographers' formal efforts – not forgetting the lessons of the avant-garde – were focused on drawing out from that pain, from the way it was written on human faces and endeavours of those who were experiencing it in their own flesh, its secret, it handing it back to the society which had created it, socialising it. Walker Evans in collaboration with James Agee (43) would create that monumental history of human pain known as *Let us now Praise Famous Men. Three Tenant Families* (44) (*Allie Mae Borroughs, Wife of a Cotton Sharecropper, Alabama*, 1936. Cat. 35). Within the context of the Farm Security Administration project, Dorothea Lange revealed what civilisation itself had done to the myth of the Wild West. In doing so she converted the figures of men and women excluded from society, strikers and the unemployed, into mere faceless automatons, thus showing them in their true condition (*The Solitary Man*, ca. 1930. Cat. 36, *General Strike*, San Francisco, 1930. Cat. 37). Another example is Walter Rosenblum, member of the Film and Photo League (*Woman seated on Stoot. Pitt Street*, 1938. Cat. 42; *Camp for Mutilated Spaniards. Spanish Refugees*, Toulouse, 1946. Cat. 43), who experienced at first-hand the persecution of the lamentably celebrated Senator McCarthy.

The great project which August Sander devised and partly realised and which took the form of a sociological inventory in images of the Weimar Republic, *Antlitz der Zeit* (The Face of Time), proved unfeasible (45). Sander portrayed a society (*Revolutionäre*, 1929. Cat. 22) at the very moment of its disappearance, in which the social tie had been irreparably sundered and the individual pulverised. Sander's "typology" would soon become the grotesque mask which hid the total absence of his sitter's faces, posing perplexed for the camera with the intention of drawing from it a few words which recognise that face as human or at least offer a substitute social tie (Irving Penn: *David Smith, Bolton's Landing, New*

York, 1965. Cat. 51; *Gypsy Family, Spain*, 1966. Cat. 50; *Young Butchers, Paris*, 1950. Cat. 47) (46). Alternatively, these sitters are depicted through some distinguishing corporeal mark, such as a tattoo, the pound of flesh that makes them recognisable, in other words, the first step in re-establishing that social tie (Alberto García Alix: *Patricia*, 1996. Cat. 66; *El Yiyo*, 1996. Cat. 65). The distance that separates Sander from Penn clearly reveals that eclipse of the world which some of their contemporaries, such as Model, Lewitt, Arbus and Avedon, would confront with greater courage (47).

Society would only be visible in the face of the marginalised. They include includes Lisette Model's "freaks" (*Newspaperman*, Paris, 1938. Cat. 40; *Woman with a Veil*, 1947. Cat. 41) or those of Diane Arbus, or the sudden appearances of Helen Lewitt's "wild" boys from inner-city slum districts (*New York (Boy in Doorway)*, ca. 1938. Cat. 38). Again, it is seen in those strange beings, the whites of whose eyes emerge from among the physical ruins, that Richard Avedon sought out in the American West (*Bill Curry, Drifter, Interstate 40, Yukon, Oklahoma, 6/16/80*. Cat. 56; *Doug Harper, Coal Miner, Somerset, Colorado, 8/29/80*. Cat. 57). The world, however, had darkened and photographic strategies were ever less frequent. Once again, it was in the portrait and the face that photography sought refuge in its endless tasking of encoding the world, although the key to this world was now lost, a world ever more remote from the subject, a masked world. As John Szarkovski, then director of the Department of Photography at the MoMA in New York said in 1978: "More recently, photography's failure to explain large public issues has becoming increasingly clear. No photographs from the Vietnam War [...] begin to serve either as explication or symbol for that enormity. For most Americans the meaning of the Vietnam War was not political, or military, or even ethical, but psychological. It brought to us a sudden, unambiguous knowledge of moral fragility and failure. The photographs that best memorialize the shock of that knowledge were perhaps made halfway around the world, by Diane Arbus". He concludes that "The failure of photo-journalism derives, perhaps from the sin of hubris [...] Since then, good photographers know very well [...] that many important issues cannot be photographed" (48).

Once again we have the face, the body as handwriting. Once again, the conversion. Arbus's photography (49), in her own

words, aims to "make normality monstrous and the monstrous normal". In an interview with *Newsweek* in 1967 she stated in relation to the "freaks" which she obsessively photographed: "There's a quality of legend about them. They've passed their test in life. Most people go through life dreading they'll have a traumatic experience. Freaks were born with their trauma. They've already passed it. They're aristocrats" (50).

Are we left with nothing more than the remains of the shipwreck? With nothing but parody of parody, the Castiglione of the Castiglione (Cindy Sherman: *Untitled*). Cat. 55? The photograph of the photograph (Bernard Plossu: *Portrait de Marc Trivier*, 1992). Cat. 64? The powerless and repeated realisation of the reduction of the human face to its interchangeable mask, as the mask itself becomes merchandise (Thomas Ruff: *Porträt (C. Ruff)*, 1984; *Porträt (A. Lieber)*, 1985. Cat. 62; *Porträt (Stoya)*, 1984. Cat. 60; *Porträt (H. Dorner)*, 1985. Cat. 63). It is the photographers themselves who possess the answer. It is their desire that has to keep alive the challenge of photography, its condition as frontier. Meanwhile, photography becomes absolute and radically monumental (51) in a specific sense: it becomes the message in the castaway's bottle. Walter Benjamin predicted this in 1931 when he wrote: "Isn't every corner of our cities the scene of a crime? Each passer-by a criminal? Shouldn't the photographer – successor to the augurer and the sooth-sayer – reveal the blame and denounce the guilty in his images?" (52).

## FOOTNOTES

1. Ernst Gombrich: *The History of Art*, Spanish ed. Barcelona, Ediciones Garriga, 1975, p. 53.
2. The reference to Egyptian art, and more specifically to the practice of embalming as a theoretical explanation of the nature of the photograph is set out and developed by A. Bazin in his well-known essay: "Ontologie de l'image photographique" (1945).
3. Charles Baudelaire, "The modern public and photography", in: *Oeuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1980, pp. 746-750.
4. This did not prevent him having himself photographed by the leading photographers of the day (Nadar and Carjat).
5. Ben Maddow: *Faces. A Narrative History of Portrait Photography*, Boston, New York Graphic Society, 1977.
6. Sais-tu pourquoi je t'aime, ô mort  
Dans la tombe où chacun s'endort  
Sans soucis des apothéoses?  
[...]  
Non! C'est pour autre chose encor,  
Que mon âme républicaine

Dans ce beau jour de Messidor  
Veut chanter ta grande oeuvre humaine:

Cette oeuvre de fraternité  
Qui, comme à tout grand nom qui brille,  
Permet au plus déshérité  
D'avoir ses Portraits de Famille!  
Avant toi, sublime inventeur,  
L'art, dédaigneux du prolétaire,  
Accaparant peintre et sculpteur,  
Appartient aux grands de la terre.

Après avoir des anciens dieux  
Tracé l'énigmatique image,  
Aux tyrans les plus odieux  
Il sait rendre un servile hommage.

Tous: ducs, papes, rois, empereurs,  
Mangeurs d'argent, foudres de guerre,  
Se disputent marbre et couleurs:  
Aujourd'hui le pauvre a Daguerre!

Reproduced in [Adrien] Mentienne: *La découverte de la photographie en 1839*, Paris, Impr. P. Dupont, 1892 Reed. Facsimile: New York, Arno Press, 1979, pp. 146-147.

7. The daguerreotype alters the spatio-temporal relationship of the gaze. When the image is present, the subject is not. It is this time lapse that constitutes the true nature of photography: this is the true "subject" of the medium. In reality, photography is always a lapse, a failed encounter.
  8. The *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* defines "physiognomy" as "The study of character through physical appearance, and above all, through the physiognomy of the individual".
  9. Significantly, the first standardised procedure in portrait photography which permitted a major reduction of the costs of producing such images was the so-called *carte de visite* or visiting card. The subject "allowed" himself or herself to be represented by his or her photographic image, and was thus able to offer a "representation" to all and sundry.
  10. This photograph is a fine example of what we might call an aristocratic photograph of an aristocrat. In 1853, Ernest Lacan, without doubt a photographer-artist according to his own taxonomy, published three "physiological sketches" in *La Lumière*. They describe the three "types" of photographers, corresponding to the different practices of the period: the "professional", the "artist" and the "amateur". Count Olympe Aguado, Onésime's elder brother, was one of the "amateur" type "Le photographe amateur, pour nous, c'est l'homme qui, par amour de l'art, s'est passionné pour la photographie, comme il serait passionné pour la peinture, la sculpture ou la musique, quien fait une étude sérieuse, raisonnée, intelligente, avec ferme volonté de ne pas lui sacrifier inutilement une partie de son temps et de sa fortune, et qui est arrivée à égal, sinon à dépasser, ceux qui lui ont servi de maîtres. Il appartient généralement à l'élite de la société. C'est dans les grands réünions du gran monde, sous le lambris dorés des plus sumptueux hôtels, sous l'ombrage parfumé des plus riches parcs, qu'il vit et qu'il s'inspire. Le jour, on le rencontre aux Champs-Élysées, aux bois, conduisant un magnifique attelage ou montant un cheval de race. Le soir,
- accoudé sur la balaustrade dorée de sa loge à l'Opéra ou aux Italiens, il écoute avec ravissement les chefs-d'oeuvre de Mayerbeer ou de Rossini. On compte parmi les photographes amateurs un duc, plusieurs comtes, vicomtes et barons; des diplomates, des haut fonctionnaires, des magistrats. Celui-ci a une immense fortune, il porte un grand nom, que les artistes de tous les pays et de tous les genres de talent ont appris à connaître et à venerer ." Ernest Lacan: "Le photographe, esquisse physiologique: du photographe amateur", in *La Lumière*, 26 February, 1853 (n° 9), reproduced in André Rouillé, *La Photographie en France. Textes & Controverses: une Anthologie, 1816-1871*, Macula, Paris, 1989, p. 165.
11. Cf. in this respect Alan Sekula: "The Body and the Archive", in *October* n° 39, Winter 1986, pp. 3-65.
  12. The slogans which Eastman-Kodak used to bring photography within the reach of all, the famous "You press the button, we do the rest", and the various slogans relating to the preservation of memories ("immortalise those moments") well express the political nature of the photographic image. These phrases cannot conceal their underlying imperative. The idea of a "categorical imperative" in photography is not an outlandish one as an explanation of the social triumph of photography.
  13. The consciously "artistic" proposals made by "professionals" such as Albert Southworth & Josiah Hawes, who produced tens of thousands of photographic portraits, reveal that at least at that period, the professional and the artistic portrait were not incompatible "What is to be done is obliged to be done quickly. The whole character of the sitter is to be read at first sight; the whole likeness, as it shall appear when finished, is to be seen at first, in each and all details, and their unity and combinations. Natural and accidental defects are to be separated from natural and possible perfections; these latter to obliterate or hide the former. Nature is not at all to be represented as it is, but as it is thought to be, and might possibly have been; and it is required of and should be the aim of the artist-photographer to produce in the likeness the best possible character and finest expression of which that particular face or figure could ever have been capable. But in the result there is to be no departure from truth in the delineation and representation of beauty, and expression, and character." Albert Sands Southworth in *British Journal of Photography*, XVIII (1871), p. 583, quoted by Beaumont Newhall: *The Daguerreotype in America*, New York, Dover Publications, third revised ed, 1976, p. 44.
  14. Charles Darwin: *The Expressions of the Emotions in Man and Animals*, Chicago & London, Phoenix Books, The University of Chicago Press, 1965.
  15. The allegorical nature of photography's dependence on its "composite" character needs to be analysed in more detail. The term "montage", which would later become the chosen procedure par excellence of politically committed photography in the 1930s (Heartfield, for example), can be applied here without fear of falling into the error using a term inappropriate to the period.
  16. For Rejlander and the "allegorical" function of photography, the reader should consult the excellent text by Mike Weaver: "L'aspiration artistique. La tentation des beaux arts", in Michel Frizot (dir): *Nouvelle Histoire de la Photographie*, Paris, Bordas, 1994.
  17. Too many misunderstandings accompany Lewis Carroll's photography. For a correct consideration of Carroll as a photographer, it is important to bear in mind his own writings on the medium. These can be consulted in: Helmut Gernsheim: *Lewis Carroll Photographer*, New York, Dover Publications, revised ed., 1969.

18. This is not the place to discuss at length the significance of photography in relation to the body . The considerations on the photographic portrait offered in this text may act as a guide or introduction.
19. For Freud, conversion hysteria consisted in the expression of repressed sexual representations through the body (corporeal symptoms). In other words “a transposition of a psychic conflict and an attempt to resolve the same through physical symptoms, be they motor (paralysis, for example), or sensitive (anaesthesias or local pains, for example)”. Jean Laplanche & Jean Baptiste Pontalis: *Diccionario de Psicoanálisis*, Barcelona, Labor, 1971, p. 84.
20. It is clear that, in line with the frontier quality of photography , here the “female masking” signifies precisely the difficulty of representing the woman.
21. For an analysis of the relationship between femaleness, sexuality and photography with regard to the Countess of Castiglione, see: Abigail Solomon-Godeau: “The Legs of the Countess”, in *October*, no. 39, (winter 1986).
22. Edith Sitwell also posed for various other photographers, including Cecil Beaton and Bill Brandt. Beaton’ s series of photographs judiciously represents her in an undoubtedly allegorical mode, as did Dora Maar in the case of another writer, Elise Deharme. Caspar David Friedrich’s version of the traditional iconography of *Melancholy* (1801) finds its echo here.
23. These unique photographs must have been intended for the Countess’ s private use.
24. The photograph of the 56-year-old Countess exhibited here was taken six years before her death.
25. A new order, which derives from the new photographic industry (Eastman-Kodak) implied living to photograph. The “recordable” event, celebrated for example in the family photograph, is the act of posing, of having a photograph taken. As we noted earlier, there is an underlying note of the imperative: *you press the button, we do the rest*.
26. The structural identity or affinity between war and photography was pointed out by Ernst Jünger in the inter-war period: “The intellect which, with its weapons of destruction and over great distances, knows how to hit its enemy with split-second timing and calculated to the metre, and the intellect which strives to preserve great historical events are one and the same”. Ernst Jünger: *Das Antlitz des Weltkrieges: Fronterlebnisse deutscher Soldaten (The Face of the World War. The Experiences of German soldiers at the Front)*, Berlin, Neufeld und Henius, 1930. Reproduced in: Nicolás Sánchez Durá (ed.), Ernst Jünger: *Guerra, técnica y fotografía*, Valencia, Universidad de Valencia, 2000, p. 123.
27. For Fenton and his photographs of the Crimean War the essential text remains: Helmut and Alison Gernsheim: *Roger Fenton, Photographer of the Crimean War. His Photographs and his Letters from the Crimea*, London, Secker & Warburg, 1954, republished. New York, 1973.
28. Reference should be made here to one of the most important and influential of all photography books, totally unknown to photography historians, namely *Krieg dem Kriege!* by Ernst Friedrich, published in 1924. Cf. Nicolás Sánchez Durá: *Guerra, técnica, fotografía y humanidad en los foto-libros de Ernst Jünger*, in: Nicolás Sánchez Durá (ed.), *Ernst Jünger: Guerra, técnica y fotografía* op.cit., pp. 9-57.
29. Despite his “inanimate” vision, at times Roger Fenton’ s photography is a highly allusive, metonymic one, for example, *The Valley of the Shadow of Death* (1855), in which he represents “the landscape after the battle”, seen in a general view of the valley in which the war is evoked simply by means of the cannon balls which cover it.
30. H. K. Henisch and B.A. Henisch: *The Photographic Experience 1839-1914. Images and Attitudes*. University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania University Press, 1994, p. 393.
31. Nadar had already spoken of photography’s facility as its principal enemy: “Photography is a marvellous experience. A science which occupies the most elevated intellects, which sharpens the most acute minds – and whose application is at the reach of the greatest imbecile”. Félix Nadar , 1857, quoted in M. Frizot and F . Ducros (eds.): *Du bon usage de la photographie. Une anthologie de textes*. Paris, Centre National de la Photographie, 1987, p. 5.
32. Horst P. Horst ( *White Sleeve (Robert Piguët)*, Paris, 1936. Cat. 32; *Carmen Face Massage, Nueva York*, 1946. Cat. 33; *Edith Sitwell, New York*, 1948. Cat. 34) is a good example of fashion photography which synthesises the Pictorialist tradition with avant-garde teachings regarding the representation of woman.
33. Although for different reasons and with a different meaning, the exploration of the social boundaries of sex also had to cover itself with the scorn of the mask of art (Barón W. von Gloeden: *Umberto*, ca. 1900. Cat. 13). Robert Mappelthorpe (*Lisa Lyon*, 1982. Cat. 59) would take full account of this tradition, rationalising it to its extreme.
34. This tendency is acknowledged by art historians as being a general one in art around 1900: “What the artist represents [around 1900] is not so much the individuality of a character as the mood of a period and of a human group. Once again, the portrait absorbed by gender constitutes a contribution to the comédie humaine”. Galiene and Pierre Francastel: *El retrato*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1976, p. 226.
35. Paul Strand (*Merill Spurling Prospect Harbour, Maine*, 1946. Cat. 44) should be considered Hine’s direct follower. Both his New York portraits of the decade starting in 1910 and the later ones created in Canada, New England and Mexico are key references in the history of the photographic portrait.
36. The traditional ban on images, albeit secularised, characterises modern art as a whole. Cf. T. W. Adorno: *Teoría Estética*, (1969), Tres Cantos, Akal, 2004, passim.
37. Of all the Surrealists, it was Salvador Dalí who appreciated the true nature of the photographic image with unrivalled clarity For Dalí, the photographic image was the Surrealist image par excellence. Cf. in particular S. Dalí: “La dada fotogràfica”, *Gasete de les Arts* nº 6, February 1929, pp. 40-42; and S. Dalí.: “La fotografia, pura creació de l’esperit”, *L’Amic de les Arts*, año 2, nº 18, 3º September 1927, pp. 90-91.
38. This is not the place to analyse in sufficient detail the key encounter between Abbott and Atget. However, we should note that if Bernice Abbott had not experienced Atget’s “traumatic disappearance”, the latter would not have been established as the founder of modern photography . Abbott devoted her career to ensuring that this was the case.
39. Having published her fascinating *Changing New York* (New York, E. P. Dutton, 1939), Abbott still wrote in 1951: “What we need is to return again, in a rising spiral of historical understanding, to the great tradition of realism. Given that photography is finally a statement, a document of now, a greater responsibility rests on us. We are now confronted with reality on the greatest scale that man has known. Some people still do not realise that reality contains incomparable beauty . The fantastical and the unexpected, the constantly changing and renewed is nowhere more obvious than in life itself. Once we have understood this, it exercises a dynamic compulsion over us, and a photo-document is born”. B. Abbott: “Photography at the Crossroads”, (1951), reproduced in Allan

- Trachtenberg (ed.): *Classic Essays on Photography*, New Haven, Conn., Leete's Island Books, 1980, pp. 183-184.
40. Cf. Peter Galassi's monograph: *Henri Cartier-Bresson: The Early Work*, The Museum of Modern Art, New York, 1987..
  41. The fact that there was a widespread and long-lasting awareness of the need for photography's return is evident, for example, in an almost unknown text of 1932 by Joan Sacs, one of the best-informed art critics of the day. Regarding the change evident in the work of a number of photographers including Cartier-Bresson, Sacs asks: "These clippings from unembellished reality are the ones most liked by those artists, aestheticists and art lovers who, on finding pre-photographed reality so meaningless, despair of life and the world and wish to avoid it. What has happened to the spirit of these artists, these aestheticists, these art lovers? Is it perhaps that now, thrilled by the sight of films and simple documentary photographs, they've stopped thinking? Or perhaps it was before, when they wanted to escape, that they were wrong? We'll find out another day." Joan Sacs: "La fotografia moderna", *Mirador* n<sup>o</sup>. 157, 1932, p. 7.
  42. This is the subtitle of one of Dorothea Lange's great works: *An American Exodus. A Record of Human Erosion* (1939).
  43. Journalist and writer, Pulitzer prize-winner, author of film scripts (including *The African Queen*).
  44. Walker Evans and James Agee: *Let us now Praise Famous Men. Three Tenant Families*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1941.
  45. August Sander: *Antlitz der Zeit*, with an introduction by A. Döblin, Munich, 1929.
  46. In Ortiz Echagüe (*Niños cantores*, 1934. Cat. 19; *El viejo arrabalero*, 1928. Cat. 18) this impossibility resolved in terms of an apparent picturesque genre style takes on almost grotesque tints. His "Spanish types" seem to emerge from beyond the grave among the mists of Pictorialist effects.
  47. Penn would continue to look at the world from the superiority of a characteristically ironic distance. The use of platinum-palladium in his prints is witness to this.
  48. John Szarkowski: *Mirrors and Windows. American Photography since 1960*, The Museum of Modern Art, New York, 1978, p. 13.
  49. For Diane Arbus see: Diane Arbus and Marvin Israel, *Diane Arbus*, Aperture, New York, Millerton, 1972 and Doon Arbus and Marvin Israel: *Diane Arbus Magazine Work*, Aperture, New York, 1984 (1992). Bosworth, Patricia: *Diane Arbus: A Biography*, New York, Alfred A. Knopf, 1984.
  50. Quoted in A. D. Coleman: "Diane Arbus (I): The Mirror Is Broken" (1971), in A. D. Coleman: *Light Readings. A Photography Critic's Writings 1968-1978*. Oxford, New York, Toronto, Melbourne, Oxford University Press, 1979, pp. 77-78.
  51. Within historical sources, historians distinguish between document and monument, in line with the "intentionality" of the source. The monument is a document conceived from the outset as a legacy for posterity.
  52. "Aber ist nicht jeder Fleck unseren Städte ein Tatort? Nicht jeder ihrer Passanten ein Täter? Hat nicht der Photograph –Nachfahr der Augurn und der Haruspexe- die Schuld auf seinen Bildern aufzudecken und den Schuldigen zu bezeichnen?". Walter Benjamin: "Kleine Geschichte der Photographie", in *Gesammelte Schriften* (ed. Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser et al.) Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1982, t. II, vol. 1, p. 385.  
Comparing the streets of Paris with the "scene of the crime" derives from Camille Recht, who in turn takes it from Pierre Mac Orlan: Eugène Atget, *Lichtbilder* (introduction by Camille Recht), Paris, Leipzig, Éd. Jonquières, 1930; Pierre Mac Orlan "Éléments de fantastique social", *Le Crapouillot*, March 1929, pp. 3-5. Published in English in: Christopher Phillips, *Photography in the Modern Era. European documents and critical writings, 1913-1940*, New York, The Metropolitan Museum/Aperture, 1989, pp. 31-33. Two particularly revealing passages by Mac Orlan should be quoted here: "L'époque ne pouvait guère s'associer avec la cruauté scandaleuse de la photographie. Il fallait atteindre. Les promesses d'une inquiétude qui commença à s'étaler vers 1910 se réalisèrent à peu près parfaitement. L'image mécanique présentait aux hommes leur vrai visage, et s'ils n'en furent pas tous satisfaits, ils en furent éblouis intérieurement". Pierre Mac Orlan, "Les sentiments de la rue et ses accessoires", *L'Art vivant*, n<sup>o</sup> 145, February 1931. Reproduced in: Dominique Baqué, *Les documents de la modernité*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1993, pp.169-171. "Le sang, qui est peut-être l'élément le plus terrifiant de cette haute époque d'asservissement à l'électricité mal connue, est un détail photographique. La plupart des clichés célèbres de notre temps peuvent en faire prévoir l'apparition" (ibid., p. 169).



## ONÉSIME AGUADO

9. *Woman in Profile*, ca. 1862  
Salt paper print. Contemporary print  
31.2 x 24.9cm

(Francia, segunda mitad del siglo XIX). Descendiente de una noble familia de banqueros sevillanos, se cría en un ambiente familiar adinerado, lo que le permite acceder a una buena educación y cultivar la fotografía, que, por esta época, todavía en sus comienzos, es algo reservado a una minoría.

En 1855 abre un taller en París junto con su hermano Olympe, Conde de las Marismas, que también se dedica a la fotografía. En este estudio realizan fotografías de sus amigos, que posan en un ambiente escénico con signos vinculados al mundo burgués.

## ANONYMOUS

3. *Family Portrait*, second half of the 19th century  
Ambrotype. Image set in a copper-gilt frame, engraved with delicate branches and flowers, in a leather case with punched decoration. Textured background. Interior with velvet brocade.
7. *Surveyors*, ca. 1860  
Albumen print. Contemporary print  
Medidas faltan
11. *The Picnic*, 1887  
Albumen print, varnished. Contemporary print  
16.5 x 23cm

## DIANE ARBUS

53. *Three Circus Ballerinas*, N.J., 1964  
Gelatin-silver print. Contemporary print  
36.5 x 36cm
54. *Boy with a Straw Hat waiting to march in a pro-war Parade*, N.Y., 1967  
Gelatin-silver print on card and paper. Contemporary print  
39.5 x 37.3cm

(New York, 1923-1971). Arbus began her career as a fashion and advertising photographer, working for *Harper's Bazaar*. Between 1955 and 1957 she studied with Lisette Model and developed a realist style through which she was able to express the universal from the starting-point of her unique vision. From 1960 Arbus focused on the marginalised in American society: the mentally and physically handicapped, transvestites and street people. Her models

look directly at the camera, illuminated with a direct light. Arbus's obsessive choice of her subjects reflects her own troubled life.

Arbus achieved world-wide fame and is considered one of the pioneers of the new documentary style. She committed suicide in 1971.

## RICHARD AVEDON

56. *Bill Curry, Drifter, Interstate 40, Yukon, Oklahoma*, 6/16/80  
Gelatin-silver print on aluminium. Printed in 1985 (edition of 5)  
119 x 95cm
57. *Doug Harper, Coal Miner, Somerset, Colorado*, 8/29/80  
Gelatin-silver print on aluminium. Printed in 1985 (edition of 5)  
118 x 95cm

(New York, 1923 – San Antonio, Texas, 2004). Avedon studied at the University of Columbia, New York. During World War II he worked as a photographer in the Merchant Navy. At the age of 21 he began to work as a photographer for *Harper's Bazaar*.

Avedon's portrait photographs of the 1950s present his figures against plain backgrounds in a sincere and homogenous manner. These images were admired by both the public and artists.

Avedon's photographs break away from earlier conventions and he creates portraits of striking naturalness, leaving the studio and photographing his models in a direct manner and in a wide variety of settings.

Between 1979 and 1984, Avedon focused on documenting the life of workers in the American West, using spontaneous and natural, frontal poses in large format, black and white images.

## HENRI CARTIER-BRESSON

39. *Untitled (Tie Sellers, The Rastro, Madrid)*, 1932  
Gelatin-silver print. Contemporary print. Single copy  
14.4 x 21cm

(Chanteloup, 1908 – Marseilles, 2004). Cartier-Bresson's parents encouraged their children towards an artistic education and from a child he was attracted to photography. In 1933 he acquired his first camera, a Leika. He used it to take discreet photographs of his models, aiming not to distract them. Cartier-Bresson never trims his negatives, developing them whole without framing or cutting. As a photographer he has a

rigorous sense of composition: he observes gestures and the juxtaposition of elements, capturing the fleeting instant at the moment he takes the shot. Together, the result is what he termed “the decisive moment”.

In 1934, Cartier-Bresson began to work with various magazines and newspaper as a photographic reporter. Called up for military service in 1940, he was imprisoned by the Germans for 35 months, after which he started to operate secretly with the Resistance.

From 1945, Cartier-Bresson took photographic portraits of some of the most important artists of the day including Matisse, Braque and Bonnard.

He was a co-founder of the Magnum agency in Paris in 1947. Over the course of six decades, Cartier-Bresson has travelled the world, taking innumerable photographs. He is considered one of the most important photographic reporters of our time and has produced work that clearly expresses his social commitment, recording the human being in a wide variety of ways and settings.

### **GABRIEL CUALLADÓ CANDEL**

52. *Mujer de Penella (Woman from Penella)*, ca. 1960  
Gelatin-silver print. Contemporary print  
57 x 48.7cm

(Massanassa, Valencia, 1925 – Madrid, 2003). This self-taught photographer discovered his vocation by chance after he took some family portraits in the early 1950s. In 1956 he became a member of the Royal Photographic Society in Madrid. Cualladó is one of the most important Spanish photographers of the 1950s. In his work, he found beauty in the everyday: children playing, the Rastro in Madrid, etc. Through Cualladó's realist gaze, his portraits of close friends and relations express an admirable humanity and simplicity.

### **ANONYMOUS DAGUERREOTYPE**

2. *Two Gentleman and a Lady with Mirror and Daguerreotypes*, ca. 1855  
Stereo daguerreotype  
8.1. x 15.5cm

### **LOUIS-CAMILLE D'OLIVIER**

6. *Fife Players*, mid-1850s  
Salt paper print. Contemporary print  
19.7 x 16.5cm

### **WALKER EVANS**

35. *Allie Mae Borroughs, Wife of a Cotton Sharecropper, Alabama*, 1936  
Gelatin-silver print. Contemporary print. Ed. 1/36  
20.2 x 15.2cm

(St. Louis, Missouri, 1903 – New Haven, Connecticut, 1975). In 1926 Walker Evans moved to Paris to study at the Sorbonne. An enthusiast of Flaubert, Baudelaire and Joyce, he soon abandoned his idea of writing and painting and took up photography. In 1927 he returned to New York. Evans's first solo exhibition was held in 1932 at the Julien Levy Gallery. After the Great Depression of 1929 he worked for the Farm Security Administration, taking photographs of rural conditions and life. Through these images, Evans produced a telling account of the precarious conditions of the life of rural southerners.

During World War II, Evans worked for leading magazines, including *Fortune*, with whom he was associated for 20 years. He later devoted himself to teaching.

### **JAROSLAV FABINGER**

26. *Portrait*, 1930  
Gelatin-silver print. Contemporary print  
22 x 16cm

### **ROGER FENTON**

4. *Untitled (Portrait of a Gentleman)*, ca. 1850  
Salt paper print. Contemporary print  
19.2 x 14.5cm
5. *Wounded Soldier, Crimean War*, ca. 1855  
Albumen. Contemporary print  
21.5 x 16.7cm

(Crimble Hall, 1819 – London, 1869). Fenton studied painting in England and Paris. In 1847 he was involved in the founding of the Photographic Society. In 1852 he travelled to Russia, bringing back photographs with negatives on paper and calotypes, as well as using Le Gray's method of producing photographs on waxed paper.

In 1855 Fenton covered the Crimean War, producing a comprehensive and highly important account of that event. He can thus be considered the first war reporter. On his return he was in contact with the British royal family, and became advisor to Prince Albert when the latter installed a photography studio

at Windsor Castle. Fenton was also commissioned to take numerous photographs of the royal family. He died in 1869 at the early age of 50.

### **ALBERTO GARCÍA-ALIX**

65. *Patricia*, 1996  
Gelatin-silver print. Contemporary print  
38 x 31cm
66. *El Yiyo*, 1996  
Gelatin-silver print with selenium tint. Contemporary print  
46.5 x 40.5cm

(León, 1956). García Alix's first started taking photographs in 1976. His gaze can be characterised as direct and frontal, and his photographs have a documentary quality based on his own life experiences. Following classic photography procedures, he prefers black and white, resulting in a refined, simple style without manipulation but with a sense of immediacy. García-Alix depicts a wide range of subjects, but has always been particularly drawn to marginal places and social contexts: drug addicts, prisoners, porno stars and tattoo enthusiasts.

In addition to his work as a photographer, García-Alix has directed short films and documentaries.

In 1999 he was awarded the Premio Nacional de Fotografía in Spain.

### **RAOUL HAUSMANN**

29. *Vera*, 1931  
Gelatin-silver print. Contemporary print  
4.1 x 5cm

(Vienna, 1886 – Limoges, 1971). Hausmann was a notably multi-faceted artist: a writer, poet, visual artist, dancer, writer and photographer. His father, an academic artist, first taught him to paint. Hausmann was involved in the Dada movement in Berlin, working on its publications and fairs. In 1921 he first became interested in photography and wrote a manifesto which would be seen as the theoretical forerunner of the *New Photography*. In 1927 Hausmann produced his first photographs on various subjects: landscapes, nudes, plants and scenes from daily life. He is considered one of the inventors of the photo-montage. Hausmann moved to Ibiza in the early 1930s, taking photographs of the art, life and characters of the island. In 1946 he turned to making photograms, considering that the technique brought him close to abstract painting.

### **LEWIS WICKES HINE**

20. *Lithuanian Woman just arrived at Ellis Island*, 1905  
Gelatin-silver print. Contemporary print  
25.5 x 20.4cm
21. *So this is America, Ellis Island*, 1908  
Gelatin-silver print. Contemporary print  
34.8 x 25.8cm

(Oshkosh, Wisconsin, 1874 – Hastings-on-Hudson, New York, 1940). Hine studied at Chicago University. In 1901 he moved to New York to work as a teacher and at the same time studied education and sociology. From 1904 he focused his interest on the situation of immigrants arriving at Ellis Island, as well as the labour conditions of workers in America. Through his portraits of immigrants, shown in difficult situations but always imbued with dignity, Hine lobbied the authorities to improve living conditions for immigrants, the worker and children. In the 1920s he began a series entitled *Work Portraits*, in which he depicts man and the machine working together. Notable images from this series include the photographs of the Empire State Building in New York under construction in 1930 and 1931.

### **HORST P. HORST**

32. *White Sleeve (Robert Piquet)*, Paris, 1936  
Artist's proof no. 1, from an edition of 25 + 5 A.P. Platinum-palladium  
35.5. x 28cm
33. *Carmen Face Massage, New York*, 1946  
Artist's proof. Platinum-palladium  
57 x 46cm
34. *Edith Sitwell, New York*, 1948  
Artist's proof, edition of 25 A.P. Platinum-palladium  
35.5. x 28cm

(Weimar, 1906 – Palm Beach, Florida, 1999). Horst's real name was Horst Paul Bohrmann, but he decided to change it to Horst P. Horst in 1943 when he acquired American nationality in order to avoid confusion with the Nazi Martin Bormann. Horst studied architecture and was a student of Le Corbusier, but abandoned this subject to take up photography. He started working in Paris in the late 1920s, specialising in studio photography while also taking portrait photographs of the artists and intellectuals living in the city. Later, Horst worked for *Vogue*, becoming a fashion photographer. He moved to the US, from where he continued to work for Parisian fashion magazines.

Among Horst's preferred subjects were faces of sophisticated woman, svelte figures, and hats with the brim falling over the face. Among Horst's sitters were Coco Chanel, Robert Mapplethorpe, Isabella Rossellini, Jackie Kennedy and Marlene Dietrich.

### **GRACIELA ITURBIDE**

58. *Nuestra Señora de las Iguanas, Juchitan, Oaxaca, México*, 1980  
Portfolio no. 3 by Mother Jones International, 1980  
Fund for Documentary Photography, published in 1994  
Gelatin-silver print. Print no. 28/50  
30.2 x 23.5cm

(Mexico City, 1942). In 1969 Iturbide began her studies at the Centro de Estudios Cinematográficos of the Universidad Nacional Autónoma de México. She was taught by Manuel Álvarez Bravo, who opened up new perspectives for her on the world and how to look at it.

Iturbide's work is characterised by images of great simplicity which pay equal attention to detail and to the overall composition. Through her portraits she becomes fully involved with the life of the sitter: these are psychological representations that go beyond external appearance to reveal the sitter's inner life.

Iturbide has travelled around the world, observing and photographing the places that she has visited, with a particular focus on carnivals and fiestas. Notable among her Mexican subjects is a series of images on the indigenous world.

### **ANDRÉ KERTÉSZ**

25. *Distortion*, 1930  
Gelatin-silver print. Contemporary print  
Image: 23.2 x 15.8cm

(Budapest, 1894 – New York, 1985). Kertész studied at the Trade Academy in Hungary until 1912. In 1917 he began to work as a photographer of advertisements for the newspaper *Erkedes Ujsag*. In 1925 he moved to Paris where he worked as an independent photographer for various publications such as *Vu*, *Art et Médecine* and *The Sunday Times*. In the 1930s he produced a series of works based on distorted nudes and on images reflected in distorting mirrors. These works convey the tensions and imbalances inherent in the art of photography.

In 1936 Kertész travelled to New York, where he worked as an independent photographer for well-known publications such as *Harper's Bazaar*, *Vogue* and *Look*. In 1964, the Museum of Modern Art devoted a solo exhibition to his work, making it known to the wider public.

### **RUDOLF KOPPITZ**

27. *Bathing Caps*, ca. 1930  
Gelatin-silver print. Contemporary print  
19 x 22.6cm

(Schreiberseifen, Czech Republic, 1884 – Vienna, 1936). From a modest family, Koppitz began his career as a photographer in small studios. In 1912 he decided to further his studies and graduated from the Institute for Education and Research in the Graphic Arts in Vienna, where he made numerous contacts with artists and photographers. Art Nouveau was the prevailing artistic trend in Vienna at that period, and Koppitz absorbed its style of harmonious composition which became evident in all his work.

Koppitz's photography reveals a profound mastery of form, line and the nuances of light and shade.

### **HEINRICH KÜHN**

14. *Hans Küen. Seated Portrait*, ca. 1905  
Contemporary print. Bromoil  
Image: 30 x 24cm

(Dresden, 1866 – Brigitz, Austria, 1944). Kühn studied biology and medicine in Leipzig, Berlin and Freiburg, and experimented with microscopic photography between 1887 and 1888. From 1891 he became a professional photographer, specialising in portraits. From 1894 Kühn was a member of the *Wiener Kamera Klub* along with Hugo Henneberg and Hans Watzek. In 1896 they founded the group *Das Kleeblatt* (The Clover Leaf). Together they developed polychromate rubber printing. In 1912 Kühn founded the School of Photography in Innsbruck, while between 1923 and 1935 he worked as a commercial photographer for publications such as *Das Deutsche Lichtbild*.

### **DOROTHEA LANGE**

36. *That Solitary Man*, ca. 1930  
Gelatin-silver print. Contemporary print  
20.2 x 25.1cm

37. *General Strike, San Francisco, ca. 1930*  
Gelatin-silver print. Contemporary print  
25.7 x 20.2cm

(Hoboken, New Jersey, 1885 – Marin County, California, 1965). Lange studied teacher training in New York. From 1918 she worked as a portrait photographer, starting with studio portraits until, in 1932, she decided to photograph subjects on the street and reflect the social issues of the Great Depression with the aim of raising public awareness. In 1935, Lange joined the Farm Security Administration for whom he undertook a photographic report on the conditions of life in the rural south. From 1958, Lange worked as an independent photographer and travelled around Asia, South America and the American Mid-west. Dorothea Lange can be considered one of the leading figures in socially-committed, documentary photography in the US.

#### HELEN LEVITT

38. *New York (Boy in Doorway), ca. 1938*  
Gelatin-silver print. Contemporary copy  
11.9 x 11.6cm

(New York, 1918 or 1913). Levitt studied with Walker Evans and was particularly impressed by his spontaneity. Her work also reveals the influence of Cartier-Bresson. Levitt's photographs depict life in New York with a natural approach and a particular interest in children and working-class subjects. During the 1940s she contributed to magazines such as *Fortune*, *Harper's Bazaar* and *Time*.

Levitt was awarded a grant from the Guggenheim Foundation, which allowed her to study and experiment with colour processes. These photographs were exhibited at the Museum of Modern Art, from where they were stolen. In the 1970s she returned to photographic street scenes.

The majority of Helen Levitt's photographs can be described as dynamic and lyrical.

#### DORA MAAR

31. *Lise Deharme at home, 1936*  
Gelatin-silver print. Original photograph, contemporary print  
21.43 x 17.3cm

(Tours, 1907 – Paris, 1998). Dora Maar's real name was Henriette Théodora Markovich. She spent her early years in

Argentina, choosing to move to Paris when still a teenager in order to pursue her vocation of photographer and painter. By the 1930s Maar had established her own artistic career and her position as a photographer in Paris.

Her photographs, which are influenced by Surrealism, are imbued with a disturbing atmosphere. They depict everyday life on the street with a particular emphasis on the socially marginalised and the handicapped.

Between 1936 and 1943 Dora Maar was Picasso's lover and recorded the entire process of the creation of *Guernica* in photographs. Picasso left her in 1943, and she lived the remainder of her life as a recluse.

#### ROBERT MAPPLETHORPE

59. *Lisa Lyon, 1982*  
Gelatin-silver print. Contemporary print, 1/10  
48 x 38cm

(New York, 1946 – 1989). Mapplethorpe first studied music but soon changed to painting. His earliest work involving photography comprised collages of found photographic material, but from 1972 he started to take his own photographs with a Polaroid camera. Mapplethorpe took portraits of the people in his own social circle, among whom were artists, transvestites, intellectual and writers. He also created a series of self-portraits, in some depicting himself as a transvestite. In the 1980s, Mapplethorpe turned his attention to classic themes such as male and female nudes. He approached these with great naturalism, emphasising their erotic and in some cases their homosexual content, identifying himself with the latter.

Before his death he founded the Robert Mapplethorpe Foundation with the intention of supporting photography, medical research and the fight against AIDS, the illness from which he died.

#### BARON ADOLF DE MEYER

16. *The silver Cap, 1912*  
Photogravure. As printed in the magazine *Camera Work* of October 1912  
24 x 13.6cm
17. *Portrait pour Vogue, ca. 1918-1921*  
Albumen print. Contemporary print  
Xxxxxxx

(Dresden, 1868 – Los Angeles, 1946). Adolf de Meyer spent his childhood in Paris. His first exhibition of photographs was held in Paris and London in 1894. From 1895 he was a member of the London group Linked Ring. His society portraits and images of Edwardian lifestyle were widely known and were published in 1908 and 1912 in the magazine *Camera Work*. In 1909 he exhibited at the 291 Gallery in New York. In London, Adolf de Meyer photographed figures from the cultural world. His image of Nijinsky, taken while the Ballet Russes was performing in that city, is particularly celebrated. From 1914 he devoted himself to fashion photography, firstly for *Vogue* and from 1923 for *Harper's Bazaar*.

### LISETTE MODEL

40. *Newspaper Man, Paris, 1938*  
Gelatin-silver print. Print no. 61 from an edition of 75 printed in 1975  
49.7 x 39.7cm
41. *Woman with a Veil, 1947*  
Gelatin-silver print. Contemporary print  
35 x 27cm

(Vienna, 1901 or 1906 to New York, 1983). Lisette Model's real name was Elise Seybert. She was born into a wealthy, cosmopolitan and cultured family and received an artistic education. From 1933 she began to be interested in photography and in 1936 moved to France. There she married E. Model and together they left for the US. Model worked for *Harper's Bazaar* and formed ties with the Photo League group.

Model lived in Greenwich Village from the 1940s, taking photographs of city life and its characters. These images reveal her profound social commitment.

In 1951 Model began to give classes at the New School for Social Research. From a technical viewpoint, her work uses broad shots and apparently improvised compositions.

### NADAR (GASPARD FÉLIX TOURNACHON)

10. *Georges Sand, 1877*  
Woodburytype. Contemporary print  
Image: 23.6 x 18.8cm  
Support: 34.5 x 26cm

(Paris or Lyons?, 1820 – Paris, 1910). Nadar was the pseudonym used by Gaspard Félix Tournachon, a leading pioneer of photography. He was interested in the most

advanced ideas of his time with regard to politics, literature and science and championed freedom of expression.

After studying medicine in Lyons, he moved to Paris in 1842, where he worked as a journalist and caricaturist. In 1849, Nadar began taking photographs of leading figures from Parisian society. These are of enormous interest from a psychological viewpoint, depicting the sitters with surprising naturalism without the usual studio props of curtains and accessories. In 1853, Nadar published a series of 250 caricatural portraits entitled *Panteón Nadar*, for which he made use of photographic re-touching.

In 1854 Nadar opened his first photographic studio, and the same year took aerial photographs from a hot air balloon. In 1858 he photographed the catacombs in Paris using artificial light.

In 1891 Nadar founded the magazine *Paris Photograph*. He was also known as an essayist and author of satirical novels and autobiographical works.

### JOSÉ ORTIZ ECHAGÜE

18. *Old slum dweller, 1928*  
Carbon print. Contemporary print  
36 x 26.5cm
19. *Child singers, 1934*  
Carbon print. Contemporary print  
39 x 29.8cm

(Guadalajara, 1886 – Madrid, 1982). Ortiz Echagüe studied at the Military Engineers' Academy in Guadalajara. At the age of 12 he took his first photographs, an activity he shared with his work as an industrialist, engineer and pilot.

Ortiz Echagüe worked within the Pictorialist idiom, a movement that aimed to promote photography as an approximation to fine art. His photographs focus on the customs, costumes, monuments and landscapes of Spain and were published in various illustrated books: *España* (1930), *Tipos y trajes* (1933), *España, pueblos y paisajes* (1939), *España mística* (1943) and *España, castillos y alcázares* (1956).

Ortiz Echagüe introduced Fresson Paper into Spain, experimenting with it to create his own technique known as "direct carbon print".

A member of the Royal Photographic Society in Spain from 1952, he was president of the Spanish Federation of Photographic Art.

## ROGER PARRY

24. *Hermaphrodite*, ca. 1928-30  
Gelatin-silver print from superimposed negatives.  
Contemporary print  
Image: 18 x 13cm  
Support: 31 x 23.7cm

(Paris, 1905 – 1977). Parry studied Decorative Arts and began work as an interior decorator. He turned to photography in 1928, working for advertising for the magazine *La Nouvelle Revue Française*. At the same time he was also creating more personal photographs of still lifes, as well as photograms with strong contrasts of light.

In 1930, Parry illustrated León-Paul Fargue's poems *Banalités*, which ensured his entry into artistic and intellectual circles in Paris. He took part in group exhibitions with artists such as Man Ray, André Kertész, René Zuber and Lee Miller.

Parry travelled in Africa and Polynesia in the 1930s, taking photographs of a more documentary nature.

From 1948 he devoted himself to illustration work for publishing houses.

## IRVING PENN

46. *Sculptor's Model, France*, 1950  
Platinum-palladium print. No. 22 of an edition of 35 printed in 1976  
41.5 x 30.1cm
47. *Young Butchers, Paris*, 1950  
Platinum-palladium printed on Arches. No. 13 of an edition of 40 printed in 1979  
41.5 x 32cm
48. *Colette, Paris*, 1951  
Platinum-palladium print. No. 28 of an edition of 50 printed in 1972  
49.3 x 49.3cm
49. *Ivy Compton-Burnett, London*, 1958  
Platinum-palladium print. No. 4 of an edition of 30 printed in 1977  
39 x 39cm
50. *David Smith, Bolton's Landing, New York*, 1965  
Platinum-palladium print on paper and aluminium. No. 13 of an edition of 40 printed in 1979  
40 x 39.5cm

51. *Gypsy Family, Spain*, 1966  
Platinum-palladium printed on Arches. No. 8 of an edition of 28 printed in 1968  
39.6 x 39.4cm

(New Jersey, 1917). Between 1934 and 1938, Penn studied design with Alexis Brodovich at the School of Industrial Art in Philadelphia. In 1938 he moved to New York. Between 1940 and 1941 he worked in the art and advertising department of Saks Fifth Avenue. His first cover for *Vogue* appeared in 1943. Penn is noted for his fashion photographs, but in contrast to his contemporaries, he was never interested in outdoor photography: his images are always taken in the studio, where he precisely controls the lighting, setting and composition. For Penn, the personality of the model is extremely important, and for this reason his fashion images often come close to portraiture.

A dedicated traveller, Penn portrays the individuals whom he encounters with enormous psychological and emotional intensity.

## PIERRE-LOUIS PIERSON

12. *The comtesse de Castiglione*, 1893  
Albumen print from a glass negative. Contemporary print  
14.3. x 10cm

(Hinckange, 1822 – xxxx, 1913). From 1844, Pierson worked in a photographic studio in Paris where he hand coloured daguerreotypes. In 1885 he set up his own studio, going into partnership with the brothers Léopold Ernest and Louis Frédéric Mayer, who had previously worked as photographers for Napoleon III. Together they specialised in photographs of Parisian society under the name of *Mayer et Pierson*.

In the light of the success of the Paris studio, they decided to open another in Brussels which specialised in photographs of European aristocracy. The Mayer brothers retired in 1878 and Pierson continued the business in association with his son-in-law Gaston Braun.

## BERNARD PLOSSU

64. *Portrait de Marc Trivier*, 1992  
Unique contemporary print. Gelatin-silver print  
Image: 26 x 17.4cm  
Support: 30 x 24cm

(Dalat, Vietnam, 1945). Born in Vietnam, Plossu moved to Paris with his family at an early age. Aged 13 he moved to the Sahara, where he took his first photographs of the desert. In 1965, he travelled around Mexico, the southern states of the US and California. In 1970, Plossu travelled around India, taking colour photographs of the *shadus*. His interest in the landscapes and inhabitants of southern Europe led him to Almería and other regions of Andalusia and the Aeolian Islands. Plossu is fascinated by travelling, visiting remote places and encountering other peoples and cultures. He photographs what he sees in a direct but highly constructed and subjective manner, and his images can be considered photographic poems.

### **KAZIMIERZ PODSADECKI**

30. *Untitled (Self-portrait)*, 1933  
Gelatin-silver print. Contemporary print  
21.9 x 18.7cm

(Zabierzow, 1904 – Krakow, 1970). A painter and photographer, Pod sadecki studied painting in Krakow. In the early 1920s he produced his first “photoforms”, compositions of photographed objects which were included in the first exhibition of the avant-garde group *Praesens*. From 1928, Pod sadecki focused on photomontages, convinced that this was the best medium for reaching the wider public through illustrated magazines. Influenced by Constructivism, Pod sadecki’s work is characterised by a clear and concise style.

Between 1932 and 1934 he created a series of satirical images on American society. During these years he was involved in the creative experiments of the Polish avant-garde cinema (Studio Cpecovion).

A member of the Resistance, Pod sadecki’s abstract works were destroyed by the Nazis. Most of his output after World War II comprised Post-cubist paintings.

### **OSCAR GUSTAVE REJLANDER**

8. *Standing Figure Study*, ca. 1860  
Albumen print. Contemporary print made from a glass colloidon negative  
Image: 19.2 x 14.5cm  
Support: 45.6 x 32.5cm

(Sweden, 1813 – London, 1875). Rejlander studied painting at the Rome Academy and first worked as a portraitist,

lithographer and copyist. He moved to England and decided to abandon painting in favour of photography, acquiring his first knowledge of the subject from Nicolas Henneman in 1853. Rejlander established a portrait photography studio in Wolverhampton. His aim was to approximate photography to painting and he frequently used allegorical subjects, re-touching the images using pictorial techniques. Rejlander usually worked without a live model. His photographs are based on a large number of negatives, which he manipulated and combined to achieve the desired result. He is therefore considered one of the pioneers of photo-montage. In 1862 Rejlander moved to London and set up a new portrait studio, abandoning his more original and innovative compositions.

### **ALEXANDER RODCHENKO**

23. *Girl, Portrait*, 1920s  
Gelatin-silver print. Contemporary print  
30.1 x 24cm

(Saint Petersburg, 1891 – Moscow, 1956). Rodchenko studied visual arts at the Kazan Art School and at the Stroganov Institute in Moscow. In addition to his activities as a Constructivist painter and graphic designer, he worked with photography from 1923, using found images to create photomontages. It was from the mid-1920s, however, that Rodchenko fully devoted himself to the medium.

His main subjects were buildings, engineering works, urban landscapes and portraits. Rodchenko used a style which became influential and was primarily based on photographing the motifs from foreshortened perspectives, from steeply above or below or from oblique angles, resulting in a liberation of the viewpoint. In 1926 he began to work as a photojournalist for various publications. Rodchenko abandoned photography in 1942 and returned to painting. His work summarises the entire trajectory of photography in the USSR.

### **WALTER ROSENBLUM**

42. *Woman seated on Stoot. Pitt Street*, 1938  
Double-sided photograph  
Gelatin-silver print. Contemporary print  
24.5 x 19.5cm
43. *Camp for Mutilated Spaniards. Spanish Refugees, Toulouse*, 1946  
Gelatin-silver print. Later print  
21.3 x 16.5cm



(New York 1919). While still a teenager, Rosenblum joined the Photo League where he met Lewis Hine and Paul Strand. Rosenblum can be considered one of the most important representatives of American documentary photography. He considered that photography should involve social commitment, a philosophy that is reflected in one of his most significant projects: *Pitt Street*, a photographic record of one of the poorest areas of the Bronx and Harlem. Rosenblum took part in World War II as a photographer. He taught the subject at Brooklyn College until his retirement. His works have a highly developed narrative sense and a visual beauty, conveyed through his vision of the world of that period and his unique gaze.

### THOMAS RUFF

60. *Portrait (Stoya)*, 1984  
Chromogenic print. Contemporary print  
40.5 x 33.5cm
61. *Portrait (C. Ruff)*, 1984  
Chromogenic print. Contemporary print  
40.5 x 33.5cm
62. *Portrait (A. Lieber)*, 1985  
Chromogenic print. Contemporary print  
40.5 x 33.5cm
63. *Portrait (H. Dorner)*, 1985  
Chromogenic print. Contemporary print  
40.5 x 33.5cm

(Zell am Harmersbach, Germany, 1958). Ruff trained at the Kunstakademie in Düsseldorf under the direction of Bernd Becher. Fellow students of photography included Andreas Gursky, Candida Höfer and Thomas Struth. His first project is the series *Interiors* from 1979, in which he depicts everyday interiors of houses. In 1980 Ruff began the series *Porträts* in which he photographed his subjects using traditional conventions: profile views, half-lengths format and direct, uniform light. This series led him to produce another in 1986 of the same type but in large format, a work that ensured his international reputation.

Ruff's photography was based on a cool, documentary style which involves a search for the real through the analysis of one theme, expressed in the format of a series. Other series include *Häuser* (Houses), 1987; *Sterne* (Constellations), 1989; *Zeitungsfoto* (Newspaper photograph), 1990; *Nudes*, 1999 and *Substrat* (Substrate), 2001.

### AUGUST SANDER

22. *Revolutionary*, 1929  
Gelatin-silver print. Contemporary print  
26 x 21cm

(Herdorf, 1876 – Cologne, 1964). Sander studied painting in Dresden. He turned to photography while continuing to work as a miner. From 1902 he took up the subject professionally, taking portraits of country people.

In the 1920s, Sander created a series of anonymous portrait photographs of subjects from different social classes: farmers, artists, technicians, politicians, aristocrats and a wide range of families. They are all represented standing, looking fixedly at the lens. The series was published in 1976 with the title of *Men without Masks, 1906-1952*.

Sander later produced a second series of photographs entitled *Faces of Time*, whose negatives were confiscated by the Gestapo. August Sander was the only professional photographer to be persecuted by the Nazis. For this reason he decided to abandon social themes and focus on photographs of Rhineland landscapes.

### CINDY SHERMAN

55. *Untitled*, 1975  
Gelatin-silver print  
41 x 28cm

(Glen Ridge, New Jersey, 1954). Sherman studied Fine Arts at the State University College in Buffalo. The principal theme of her work is the woman: she photographs herself or uses female models, creating scenarios through which she denounces the discrimination suffered by women in society. Sherman's first series, *Untitled Film Still*, of 1976-80, focused on the middle-class woman and was inspired by the aesthetic of 1950s cinema. In the series *Mode* for the magazine *Interview*, she analyses the image of the woman-object. In 1987, Sherman turned to the subject of the still-life. *Portraits historiques* of 1989-90, *Civil War* of 1991 and *Sex Pictures* of 1992 are among her series on different themes in which she offers a critique of figurative stereotypes through different scenarios.

### SOUTHWORTH & HAWES

1. *The Clergyman*, 19th-century  
Daguerreotype. 1 of 2 plaques  
XXXXXXXXXX

Albert Sands Southworth (West Fairlee, New England, 1811 – Vermont, 1894) was a pharmacist. In 1840 he learned the daguerreotype technique, joined up with J. Pennell and moved to Boston. There they met Josiah Johnson Hawes (East Sudbury, Massachusetts, 1808 – Boston, 1901), a carpentry apprentice who painted miniature portraits and attended lectures given by daguerreotype photographers. The three opened a studio together in 1841, but Pennell left in 1844, and from then on the partnership was known as Southworth & Hawes. Their studio had a special room on the fourth floor where sitters posed for images which were created with great care regarding the composition and with a perfect command of technique. Together they experimented with new methods, such as re-touching in pencil, and Southworth developed a piece of equipment that brought him widespread recognition. The partnership was dissolved in 1862. Southworth continued to make portrait daguerreotypes of society figures, while Hawes continued with the Boston studio until his death.

### **EDWARD STEICHEN**

15. *Portrait of Gertrude Käsebier*, ca. 1907  
Platinum print in warm colours. Contemporary print  
14 x 12cm

(Luxembourg, 1879 – Connecticut, 1973). Originally from Luxembourg, Steichen's family moved to the US in 1882. Steichen was a multi-faceted artist, painter and photographer. As a student of Alfred Stieglitz, he produced his first photograph in 1896, moving to Paris shortly afterwards in order to study painting. Steichen was one of the founding members of the American group *Photo-Secession* (1902). He worked for Gallery 291 in New York, selecting French artist for exhibition, among them Matisse, Rodin and Cézanne.

During World War I, Steichen worked as an aerial photographer. From that moment on he abandoned painting and devoted himself entirely to photography. During World War II, he was a member of the Army Photographic Department.

In 1947 Steichen was appointed director of photography at the MoMA in New York.

Over the course of his lengthy career, Steichen worked in a variety of genres, from portraiture to fashion and advertising photography. His style moved from Pictorialism to colour photography, from the sophistication of the early 20th century

to post-war images of famous personalities and fashion shots. In addition, Steichen actively promoted photography as an art form.

### **PAUL STRAND**

44. *Merill Spurling Prospect Harbour, Maine*, 1946  
Silver bromide print. Contemporary print. Double printing  
15 x 11.8cm

(New York, 1890 – Paris, 1976). Strand first came into contact with photography as a pupil of Lewis Hine at the Ethical Cultural School in New York. Hine introduced him to Alfred Stieglitz and to the *Photo-Secession* group.

Strand's photographs depict the world around him: people, plants, cast-iron buildings, machines, etc. He upheld an objective form of photography: a pared-down, direct, almost documentary style which he referred to as "pure photography". During World War I Strand worked for the Army as an x-ray technician.

In addition to his work as a photographer, Strand was involved in film-making and founded Frontier Films, a non-profit-making documentary production company. He was also appointed director of the department of photography and film at the Mexican Ministry of Education and was technical adviser to a theatre group.

In 1950 Strand moved to Europe to escape the McCarthy investigations. He died in exile in Paris following a long illness.

### **CHRISTER STRÖMHOLM**

45. *White Lady, Barcelona*, 1957  
Gelatin-silver print. Later edition by Örjan Kristerson under Strömholm's supervision  
50 x 40cm

(Stockholm, 1918 – 2002). Strömholm studied art in Dresden. In 1939 he enlisted in the army to fight in Finland. He moved to Paris in 1947 where he continued with his artistic studies and became interested in printmaking and photography. In 1956 he returned to Stockholm and taught night classes in "Photographic Design". Strömholm returned to this concept in 1962 when he founded a Photography School.

Strömholm was in Spain during the Civil War and again between 1958 and 1960, when he took photographs of Spanish society under the Franco regime. He also travelled around the US, Japan, India, Kenya, Poland and the Soviet Union. In

Paris, Strömholm produced a series of images on Montmartre transvestites.

The essence of Strömholm's photography is communication. For this reason the most important factor is the result, and both technique and image are subordinated to the photographer's intention. His work reveals his recurring artistic preoccupations, his great sense of humanity and his interest in his models and their sufferings. These models included transsexuals, the elderly, children, and Hiroshima victims.

### **MARGARET WATKINS**

28. *Self-portrait in Headlamp, Paris, 1931*

Gelatin-silver print in warm tones. Unique print  
7.6 x 8.9cm

(Hamilton, Ontario, 1884 – Glasgow, 1969). Watkins left her family home in 1908 and went to work in various artists' communities such as Roycrofters in New York and Lanier Camp in Maine. In 1914 she took part in the summer course at the Maine School of Photography and then worked as an apprentice in Arthur Jamieson's photographic studio in Boston. In 1915 Watkins moved to New York to work with the photographer Alice Boughton. Her work became increasingly

well-known from this point, particularly her portraits and still lifes.

In 1928, Watkins went on holiday to Europe and never returned to New York. For the remainder of her career she travelled and took photographs in the Soviet Union, Germany and France. She was a member of the West Scotland Photographic Club and the Royal Photographic Society.

### **BARON WILHELM VON GLOEDEN**

13. *Umberto, ca. 1900*

Gelatin-silver print. Contemporary print  
22.7 x 16.1cm

(Volkshagen, 1856 – Taormina, 1931). Von Gloeden began to study History of Art at Rostock University but abandoned this subject to study painting at the Fine Arts School in Weimar. In 1877 he moved to Italy, where he met the photographer Wilhelm von Plüschow who specialised in nudes and portraits, and Giovanni Crupi, both of whom introduced him to photography.

From the 1880s, Von Gloeden focused on images of male nudes photographed outdoors, inspired by Antiquity and intended to evoke an Arcadian vision. The glass negatives of these images were destroyed by Mussolini's followers during the years of the regime.

All works belong to the Ordoñez Falcón Photography Collection.

Catalogue numbers 15, 18-21, 24, 26-28, 30-38, 40-44, 46-53, 56-59, 65 and 66 are on deposit with the Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), Valencia.

Catalogue numbers 22, 23, 25, 29, 39 and 60-63 are on deposit with the Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).



CRÉDITOS:

© Museu d'Art Espanyol Contemporani. Palma, 2005  
© Museo de Arte Abstracto Español. Cuenca, 2006  
© Vegap, 2005

Textos:

© Francisco Caja

Biografías:

Aida Capa

Traducción:

Laura Suffield

Correcciones:

Inés d'Ors

Fotografías:

© Fundación Centro Ordóñez-Falcón de Fotografía

Diseño de Catálogo:

Jordi Teixidor

Fotomecánica e impresión: Estudios Gráficos Europeos, S.A.

ISBN: 7075-532-3 Fundación Juan March

ISBN: 89935-59-9 Editorial de Arte y Ciencia

Depósito legal: M-45868-2005









Fundación Juan March

**IBERIA**<sup>®</sup>

